

# SHAKESPEARE JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN IM AUFTRAGE DER  
DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

*von*

HERMANN HEUER

*unter Mitwirkung von*

WOLFGANG CLEMEN

*und*

RUDOLF STAMM



Band 92/1956

QUELLE & MEYER HEIDELBERG

Anmeldungen zur Mitgliedschaft der Deutschen Shakespeare Gesellschaft bei der Hauptgeschäftsstelle Weimar (Landesbibliothek) oder bei der Hauptgeschäftsstelle Bochum (Rathaus) Jahresbeitrag 12 — DM Die Mitglieder erhalten das Jahrbuch unentgeltlich

MANUSKRIPTE UND BUCHERSENDUNGEN bitten wir zu richten an den 1. Vizepräsidenten der Deutschen Shakespeare Gesellschaft Prof. Dr. Hermann Heuer, Freiburg i/Br., Burgunderstr. 32. Desgleichen ersuchen wir die Herren Verleger und Autoren um Rezensionsexemplare, damit auch ihre Arbeiten in der Buch- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können. Besonders bitten wir die Herren Universitätsprofessoren die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen. Wir verweisen ferner auf unsere Voranzeige am Schluß des Bandes.

DER PRÄSIDENT  
DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT  
D. DR. DR. RUDOLF ALEXANDER SCHRODER



## INHALTSVERZEICHNIS

---

### VORTRAGE UND AUFSATZE

Verdi und Shakespeare Von <i>K H Ruppel</i>	7
Shakespeare und seine deutschen Übersetzer Von <i>Siegfried Korninger</i>	19
Deutsche Shakespeare Übersetzungen im letzten Jahrhundert (etwa 1860—1950) Von <i>Kathe Stricker</i>	45
Weshalb immer noch die Shakespeare-Übertragungen der Romantiker vorzuziehen sind Von <i>K G Kachler</i>	90
Observations on some Eighteenth-Century German Versions of the Witches Scenes in <i>Macbeth</i> Von <i>Edna Purdie</i>	96
Gundolf, Flatter und Shakespeares <i>Macbeth</i> Von <i>Henry Ludeke</i>	110
Der Sommernachtstraum in deutscher Übersetzung von Wieland bis Flatter Von <i>Irmentraud Candidus</i> und <i>Erika Roller</i>	128
Stefan Georges Übertragung der Shakespeare-Sonette Von <i>Friedrich Hoffmann</i>	146
Gedanken zur Übertragung Shakespeares in unsere Sprache Von <i>Rudolf Schaller</i>	157
Schwierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung Von <i>Walter Josten</i>	168
Arbeit für Shakespeare durch Shakespeare Bearbeitungen Von <i>Hedwig Schwarz</i>	175
Some Instances of Line-Division in the First Folio Von <i>Richard Flatter</i>	184
Shakespeare in French Garb Von <i>R Davril</i>	197
Andre Gide als Übersetzer Shakespeares Von <i>Elisabeth Brock-Sulzer</i>	207
Shakespeare Translations in Italy Von <i>Mario Praz</i>	220
Shakespeare Translated into Swedish Von <i>Nils Molin</i>	232
Shakespeare in Norwegian Translations Von <i>Lorentz Eckhoff</i>	244
Zur Behandlung der Eigennamen in Shakespeare-Übersetzungen Von <i>Hans Rudolf Hilty</i>	255
Shakespeare's Purpose in <i>Midsummer-Night's Dream</i> Von <i>George A Bonnard</i>	268
Visual Elements in Shakespeare Studies Von <i>W M Merchant</i>	280
Julio Romano im Wintermärchen Von <i>Ernst Kunstler</i>	291

## THEATERSCHAU

Buhnenbericht 1955/56 Von <i>Wolfgang Stroedel</i>	299
Shakespeare auf den Schweizer Bühnen 1953/54 bis 1954/55 Von <i>Gunther Schoop</i>	305
Shakespeare-Pflege im Stuttgarter Staatstheater Von <i>K H Ruppel</i>	313
Niedersachsen umwirbt Shakespeare Von <i>Reimar Hollmann</i>	316

## ZEITSCHRIFTENSCHAU

Sammelbericht Von <i>Robert Fricker</i>	327
---	-----

## BÜCHERSCHAU

Sammelbericht über in- und ausländisches Schrifttum Von <i>Hermann Heuer</i>	356
Einzelbesprechungen Von <i>Fritz Behr</i>	424
<i>Karl Brunner</i>	427
<i>Ludwig Borinski</i>	433
<i>Ernst Th Sehr</i>	435
<i>Karl Wittlinger</i>	439

## FILMBERICHT

Laurence Oliviers Film <i>Richard III</i> Von <i>Karl Brinkmann</i>	440
---	-----

## NEKROLOG

Carl August Weber Von <i>Hildegard Gauger</i>	443
---	-----

## JAHRESBERICHT

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 1955 Von <i>Wolfgang Stroedel</i>	444
Meißener Shakespeare-Tage Von <i>Heinz Pflaume</i>	447
Internationale Shakespeare-Konferenz in Stratford 1955 Von <i>Hermann Heuer</i>	447

## BIBLIOGRAPHIE

Probleme der Shakespeare-Übersetzungen Eine Bibliographie Von <i>Hans Georg Heun</i>	450
Shakespeare-Bibliographie für 1953 und 1954 nebst Index Von <i>Jos Wilh Kindervater</i> und <i>Erich Thurmann</i>	464
Die Bibliothek der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Von <i>Heinz Pflaume</i>	532

## REGISTER

# VERDI UND SHAKESPEARE

VON

K H RUPPEL

Um Verdis produktives Verhältnis zu Shakespeare zu verstehen, muß man wissen, was die Frage des Librettos, des Operntextbuchs, überhaupt für ihn bedeutet hat. Bis zu seinem Erscheinen in der Theatergeschichte seines Landes waren die Libretti der italienischen Opernkomponisten nichts anderes gewesen als eine Mechanik, die die Anlässe zum Singen auslöste. Die einzige Forderung, die an die Handlung, an das Bühnengeschehen, gestellt wurde, bestand darin, daß sie Situationen schuf, die bei den Menschen, die in diese Situationen gerieten, zum Ausbruch von Affekten führten, die sich ihrerseits nun in Arien, Duetten, Terzetten und Ensembleszenen entluden. Wenn ein Operntext diese Forderung erfüllte, war er gut, nach äußeren oder gar inneren Motivierungen wurde nicht gefragt, die Triebkräfte der Dichtung — wenn man diesen anspruchsvollen Terminus für die Routinearbeit der Operntextschreiber überhaupt anwenden darf — sollten die Kehlen der Sänger, nicht ihre Herzen in Bewegung setzen. Als Verdis Genius sich entfaltete, wurde das von Grund auf anders. Nicht mehr der Sänger als Virtuose, sondern als dramatische Gestalt rückte in den Mittelpunkt der Oper. Von da aus — und nur von da aus — sind Verdis Forderungen an seine Librettisten, ist seine Stoffwahl und sein lebenslanges Suchen nach großen dramatischen Themen zu verstehen. Die Bedeutung der Shakespeare-Opern in Verdis Schaffen, ihre zentrale Stellung in seinem Gesamtwerk, tritt erst ganz hervor, wenn man sich diesen grundlegenden Wandel vor Augen hält.

Siebzehn Jahre nach Verdis Tod, im Jahr 1918, fand der große italienische Dirigent Arturo Toscanini beim Durchblättern der in Mailand aufbewahrten Originalpartitur des *Falstaff* einen von der Hand des Meisters stammenden Zettel, den bisher offenbar noch niemand entdeckt hatte. Er enthielt in der dunnen, fluchtigen Handschrift seiner

letzten Lebensjahre eine Bemerkung, die in deutscher Übersetzung lautet „Alles ist vollendet! Geh deinen Weg, solange du kannst Vergnüglicher Typ eines Gauners, ewig wahr unter verschiedener Maske, zu jeder Zeit und an jedem Ort! Geh geh mach dich fort, mach dich fort Leb wohl!“

Dieser unscheinbare Zettel ist Verdis Abschiedsgruß an das liebste seiner Geschöpfe, an die letzte, fulligste und reichste unter den vielen hundert Operngestalten, die er zu tonendem Leben erweckt hatte, und die zugleich die Kronung und höchste Verkörperung aller komischen Figuren des italienischen Theaters überhaupt ist Sir John Falstaff, ein Engländer Keine der zahllosen Buffotypen aus der reichen Schwankliteratur seines Vaterlandes, kein Schelm Boccaccios oder Bandellos, kein Komodienheld Goldonis hat Verdi so angezogen wie die feiste, uppige Sumpflute Merry old Englands, die er zur Hauptgestalt seiner einzigen heiteren Oper machte und mit einer so immensen Fülle von Komik ausstattete, daß sie allein der Legion seiner tragischen Helden die Waage hält Dieses Monumentalprodukt souveränsten musikalischen Humors ist die letzte, reife Frucht von Verdis Begegnung mit Shakespeare — einer Begegnung, die Verdi über viele Jahrzehnte seines langen Lebens hin immer wieder suchte und deren Legitimität ebenso durch das, was sie hervorbrachte, wie mit dem, worauf sie verzichtete, bewiesen wird

Verdi war wenig über 30 Jahre alt, als seine wohl schon geraume Zeit währende Beschäftigung mit den Werken Shakespeares zum ersten Mal produktiv wurde Sein elementarer dramatischer Instinkt, der ihn zeitlebens auf die Suche nach starken, wirksamen Stoffen und großen, menschlich erschütternden Konflikten trieb, wurde von der großartig dusteren Tragodie des schottischen Königsmörders Macbeth so gefesselt, daß er die Arbeit an einer schon begonnenen Oper nach Schillers *Raubern* liegen ließ und dem Theater in Florenz, dem er vertraglich eine Oper zu liefern hatte, die Komposition des Shakespeareschen Dramas ankündigte Zur selben Zeit, als Wagner seinen *Lohengrin* schrieb und damit seine neuen musikdramatischen Ideen zum ersten

Mal mit voller Konsequenz verwirklichte, gelangte der italienische Maestro auf ganz anderem Weg zu *seiner* Form des musikalischen Dramas, und es ist gewiß nicht von ungefähr, daß er gerade mit Shakespeare an einer ersten Etappe seiner Entwicklung zur künstlerischen Eigenpersonlichkeit anlangt. Denn ihm wie jenem steht durchaus der Mensch im Zentrum alles dramatischen Geschehens — und zwar der Mensch als begehende und leidende Kreatur, im Spannungsfeld seiner vitalen und spirituellen Kräfte, der Mensch als Natur und Charakter, nicht, wie bei Schiller und Wagner, als Träger von Ideen und Missionen. Verdi hat auch immer wieder nach Schillers Dramen als Stoffvorlagen für seine Librettisten gegriffen und aus dem *Don Carlos* die Inspiration zu einem seiner großartigsten Werke gewonnen, aber es ist bezeichnend, daß er die Summe seines Schaffens und Kommens in den alles überragenden Alterswerken *Othello* und *Falstaff* wieder mit Shakespeare zieht, mit dem ihn über alle Unterschiede der Nationalität, der Zeit, des Lebensgefühls und des Kunstmediums (hier die Musik, dort das Wort) hinweg die gleiche elementare dramatische Potenz verbindet. Shakespeares und Verdis dramatischer Aktionsraum ist nie etwas anderes als der nach außen projizierte Seelenraum ihrer Menschen. Dem sprechenden, sich ganz und gar im Wort gebardenden und verleiblichen Menschen Shakespeares entspricht der singende, sich durch Klang und Melos gestaltende Mensch Verdis vollkommen, und es ist nicht nur die ganz andere Auffassung des Sudlanders vom Eigenwert der sinnlich schönen Stimme, sondern auch die tiefe Überzeugung vom unabdingbaren Vorrang des Real-Menschlichen im dramatischen Kunstwerk, die in Verdis Opern die Gesangspartien — im Gegensatz zu Wagner, der sie mit ihm verschmilzt — gegenüber dem Orchester dominieren läßt.

Eine Tradition der italienischen Oper, der Verdi zeit seines Lebens treu geblieben ist, verhalf ihm hier auf eigentümliche Weise zur Annäherung an den englischen Dichter — die ausschließliche „Erscheinung“ des Menschen innerhalb der Welt des Dramas in der gesungenen Melodie wie bei Shakespeare im gesprochenen Wort.

War der 1847 in Florenz uraufgeführte *Macbeth* bei aller die Zeitgenossen durch die Fremdartigkeit der nachtig-dusteren Geister- und Hexenwelt des Nordens frappierenden Kuhnheit doch eine weitgehende Vereinfachung, um nicht zu sagen Verstummelung einer gewaltigen Dichtung für die Bedürfnisse der auf sinnfallige Effekte eingestellten Opernbühne gewesen, so ist der genau 40 Jahre später entstandene *Othello* die kongeniale musikdramatische Nachschöpfung der Shakespeareschen Tragödie, und es ist blinde Voreingenommenheit, wenn Pfitzner in diesem Zusammenhang von opernhaften Verballhornungen und Trivialisierung des Originals spricht. Daß Verdi sich nicht bedenkenlos Shakespeares Stoffe aneignete, sondern sich immer wieder prüfte, ob er ihnen gewachsen wäre, zeigt sein Verhalten gegenüber dem *Lear* — eines der bewundernswertesten Zeugnisse der Ehrfurcht, die ein Genie höchsten Ranges einem andern entgegenbrachte. Schon vor dem *Macbeth* war Verdi mit dem Plan umgegangen, den *König Lear* zu komponieren, und kurz nach der Uraufführung der *Traviata* — 1853 — verdichtete sich dieser Gedanke so weit, daß er dem Textdichter Antonio Somma ein für Opernzwecke geeignetes Szenarium der Tragödie vorlegte, auf Grund dessen dieser denn auch ein Libretto schrieb. Warum es nie komponiert wurde, darüber gibt ein Gespräch Auskunft, das Pietro Mascagni, der Komponist der *Cavalleria rusticana*, Jahrzehnte später mit dem alten Meister führte. Mascagni wollte selbst eine Oper nach Shakespeares *Lear* schreiben und fragte Verdi, warum er denn seinen so viele Jahre gehegten Plan nicht ausgeführt habe. Verdi antwortete „Die Szene, in der König Lear sich auf der Heide befindet, schreckte mich ab.“ Mascagnis tiefe Erschütterung über diese Antwort löste sich, wie Karl Holl in seiner Verdi-Biographie berichtet, in der ebenso resignierten wie einsichtsvollen Bemerkung „Er, der Riese des musikalischen Dramas, war zurückgeschreckt, und ich — ich habe im Leben nicht mehr von König Lear gesprochen.“

Nun — schon dieser Verzicht beweist die Ebenbürtigkeit, in der Verdi als Musikdramatiker neben dem Wortdramatiker Shakespeare steht. Es ist ungemein charakteristisch, daß gerade die Heideszene im *Lear*

seinen Plan zum Scheitern brachte. Denn hier, in diesem Pandamonium der rasenden Elementargewalten, ist nicht nur der ihnen ausgesetzte Mensch, sondern die Natur selbst eine dramatische Person erster Ordnung — sie ist die kosmische Potenz des Menschlichen. Gerade das aber ist für den Italiener, dem die Eigenschaft, die wir Naturgefühl nennen, so gut wie völlig mangelt, nicht faßbar und also auch nicht erlebbar. Verdi, einer der wahrhaftigsten Künstler, die je gelebt haben, wurde von seinem Instinkt gewarnt, etwas zu komponieren, was ihm zu erleben verwehrt war. Die Sturm- und Gewittermusiken, die er — wie im *Macbeth*, *Rigoletto*, *Othello* — geschrieben hat, gehören mehr zum klanglichen Dekor der Szene, sie geben Stimmung und Atmosphäre, aber sie sind nicht, wie bei Shakespeare im *Lear* oder im *Sturm*. Gleichnisse menschlicher Seelenzustände. Hier unterscheidet sich der Sohn des Sudens von dem des Nordens — aber es ist kein Unterschied des Ranges, sondern der Struktur. Daß Verdi diesen Unterschied nicht nur erkannt, sondern anerkannt hat, indem er auf die Komposition des *Lear* verzichtete, — gerade dies scheint uns ein Zeichen seiner Größe. Verdi hat Shakespeare als den dramatischen Erzgenius über alles, auch über die Griechen, gestellt. Im Bewußtsein des Ranges, den ihm sein eigenes Genie verlieh, trat er neben ihn, in der Bewahrung der Ehrfurcht und Bescheidenheit, die zu üben ihn sein Genie nicht hinderte, trat er von ihm zurück.

Dem 33jährigen Verdi kamen, als er am *Macbeth* arbeitete, solche Bedenken freilich noch nicht. Die Hexenszenen — die Zauberschwestern sind ja ebenfalls nichts anderes als Personifikationen naturdämonischer, elbischer Mächte, wie sie nur in einem Sturm- und Nebelland entstehen können — schreckten ihn keineswegs ab, er verwandelte die drei prophetischen Vetteln einfach in einen ganzen Hexenchor (so wie er auch aus den beiden Mordern Banquos einen ganzen Banditenchor machte) und hat sich mit diesem der damaligen Praxis entsprechenden operndramaturgischen Trick im Sinne der Konvention einigermaßen glimpflich aus der Affare gezogen — glimpflich auch für uns Nachlebende, die wir in diesen Szenen der Oper zwar nicht den Schauer und

Schauder Shakespearescher Geistererscheinungen spüren, aber in der (zuweilen fast trallernden) Beweglichkeit und Spitzigkeit dieser Frauenchöre doch das Doppelzüngige, Tückische und Abgefeimte der falschen Orakel und Hexensprüche heraushören. Jedoch die Begegnung des jungen Verdi mit Shakespeare vollzog sich auch nicht im Bereich dieser Zwischenwesen aus Hekates Geschlecht, die Barte tragen und doch Weiber scheinen, sondern zuerst und vor allem im Menschlichen. Wie der junge Maestro die Gestalten des Macbeth und der Lady innerhalb des Heldenbariton- und Primadonnenschemas der italienischen Oper musikalisch individualisiert, wie er ihren von Shakespeare geformten Charakter im Medium der Töne erfaßt und spiegelt, das zeigt sich überall da, wo es Seelisches bloßzulegen gilt. Gleich in der ersten Arie der Lady z. B. ihren verhängnisvollen Ehrgeiz oder in der schlechthin genialen Nachtwandelszene die würgende, todliche Angst. Eine Repräsentationsszene wie die Begrüßung der Gäste beim Königsmahl durch die Lady wird ganz schematisch im Stil der berühmten stereotypen Trinklieder mit Chor erledigt, im Augenblick aber, wo in dieser Repräsentationsszene das Drama ausbricht, als Banquos Geist erscheint — der ja nicht wie die Hexen ein Elementardämon, sondern eine Schreckvision von Macbeths aufgescheuchtem Gewissen ist — in diesem Augenblick nimmt Verdis Tonsprache eine ganz eigene Diktion von unerhörter Plastik und Eindringlichkeit an, die sich in der weitgeschwungenen Chormelodie des „Fluch dem Mörder“ zu einem gewaltigen Finale entfaltet, dem ersten jener grandiosen Ensemblesätze, die später im *Simone Boccanegra* und *Don Carlos*, in der *Aida* und im *Othello* Gipfelpunkte in Verdis Schaffen werden sollten. Und wie in der nächtlichen Aussprache des mörderischen Paares nach dem Verbrechen an König Duncan der kalte Hohn der Lady gegen das erwachende Gewissen Macbeths gesetzt wird, das zeigt schon jene Kunst der individuellen Charakterisierung im mehrstimmigen Gesangesatz, in der es der Musik-Dramatiker Verdi später zu einer bis dato in der Geschichte der Oper nur noch von Mozart erreichten Meisterschaft brachte.



Die Komposition einer für das italienische Empfinden so fremdartigen Tragödie mußte, worauf Karl Holl in der erwähnten Biographie mit Recht hinweist, zu ihrer Zeit als befremdliches Stilexperiment wirken und die in den Konventionen der reinen Belcanto-Oper befangenen Zuhörer eher erschrecken als entzücken. Die Florentiner Uraufführung hinterließ denn auch ziemliche Ratlosigkeit im Publikum und die Zustimmung zu seinem kühnen Experiment, auf die Verdi mindestens in den gebildeten und geistig führenden Kreisen der Mediceer-Stadt rechnete, die im Lauf ihrer Geschichte dem Neuen so oft Bahn gebrochen hatten, blieb aus. Verdi selbst aber wußte, daß sein Wagnis, sich zum ersten Mal mit und an Shakespeare zu messen, neue schöpferische Kräfte in ihm geweckt und seiner Idee vom musikalischen Drama den Weg zur Verwirklichung geöffnet hatte. Jenen Weg, der mit *Othello* und *Falstaff* auf die Gipfelhöhe des aus dem Stilgesetz der italienischen Oper konzipierten Musiktheaters führte.

*Othello* war ein Verdi urgemaßer Stoff. Hier hatte er eine Handlung von elementarer dramatischer Spannung und Menschen von höchster Leidenschaftlichkeit bei gleichzeitig lapidarer Einfachheit des Charakters, wie er sie immer gesucht und von seinen Textdichtern gefordert hatte, und man möchte es eine Fügung des Schicksals nennen, daß Verdi nun, da er im Bund mit Shakespeare den letzten und höchsten Gipfel seines Schaffens erreicht hatte, in Arrigo Boito auch den Textdichter fand, der ihm nicht nur im Technischen, sondern auch im Geistigen ein wirklicher Mitarbeiter und Weggenosse war. Verdis Librettisten waren bis zur *Aida* geschickte literarische Routiniers, die ihm die Stoffe nach seinen Wünschen zubereiteten und die Handlung in Verse brachten, deren Wert sich nicht nach ihrer poetischen Schönheit, sondern nach ihrer Kantabilität für die Sänger bemaß. Arrigo Boito aber war selbst ein produktiver Geist, Dichter und Musiker, wenn nicht von originalem Rang, so doch von hoher künstlerischer und intellektueller Kultur, für dessen Charakter es bezeichnend ist, daß er sein Talent neidlos in den Dienst des Genies Verdi stellte, in dem er, der 30 Jahre jünger war, schon früh den Vollender seiner eigenen Reformideen für das italie-

nische Operntheater erkannt hatte Genau wie Verdi forderte auch Boito sorgfältige Stoffwahl und dramaturgisch durchdachte Handlungen voll starker innerer Spannung, großer Affekte und erregender Konflikte, und eine knappe, plastische Form Genau wie Verdi sah er in Shakespeare die größte Potenz des abendländischen Theaters, und er ging schon mit dem Plan einer Bearbeitung des *Othello* um — wir wissen nicht, ob als Textunterlage für eine eigene Oper oder um Shakespeares Tragödie auf der italienischen Schauspielbühne heimisch zu machen —, als er von Verdis Interesse an diesem Drama erfuhr, das ja vor ihm schon Rossini komponiert hatte Boito brachte Verdi sein Szenarium im Juli 1879, aber erst sechs Jahre später beendete der inzwischen 73 Jahre alt gewordene Meister die Partitur seiner letzten tragischen Oper, bei der er lange schwankte, ob er sie *Othello* oder *Jago* nennen sollte Wie sehr ihn die Figur dieses Erzbosewichts faszinierte und wie zutreffend sie in seiner Vorstellung Gestalt annahm, geht aus einer Bemerkung hervor, die Verdi zu dem ihm befreundeten Maler Morelli machte, den er um eine Figurine gebeten hatte „Jago mit dem Ansehen eines Kavaliers — du hast es getroffen! Ich glaube ihn zu sehen, diesen Jago mit der Miene eines Ehrenmannes Jago ist Shakespeare, ist das Menschliche, das heißt ein Teil vom Menschlichen, das Böse“

Das Menschliche! Da haben wir es wieder, Verdis liebstes und ernstestes Wort, in dem sich für ihn der ganze Sinn seiner Kunst und seines Schaffens ausdrückte Kein anderer Stoff, den er je komponiert hatte, kam seinem Verlangen, das Menschliche in Tönen auszusprechen, so entgegen, wie *Othello*, der unter Shakespeares großen Tragödien die einfachste ist Kein Weltgericht wie der *Lear*, kein Drama eines pandamönisch entfesselten Machtfrevlers wie *Macbeth*, sondern das Trauerspiel einer edlen Mannes- und einer unschuldigen Frauenseele, die in einem Netz nichtswürdiger Ranke erwürgt werden *Othello* bleibt ganz und gar im Bereich des Menschlichen, in den Grenzen zwischen höchstem Edelsinn und gemeinster Niedertracht — als Folge von Vorgängen ein Kriminalfall von nackter Scheußlichkeit, als Dichtung eines der reinsten Wunder seelischer Ergriffenheit und Herzenstrauer In keinem anderen

Drama Shakespeares sind Gut und Böse von vornherein so klar geschieden, ist das Gute so umstrahlt vom milden Glanz der Arglosigkeit, des Vertrauens und der zutraulichen Offenheit, ist das Böse so geradezu und „programmatisch“ bos wie in dieser zyprischen Tragödie, die mit einer Kunst ohnegleichen an der Grenze entlanggeführt ist, an der sich Notwendigkeit und Zufall oder, von der theatralischen Gattung her gesehen, Schicksalstragödie und Intrigenstück berühren. Den Spannungszug des Intrigenstücks hat Boito in der richtigen Erkenntnis, wie wichtig packende Bühnenvorgänge in der Oper sind, in seinem *Othello*-Text in vollem Umfang beibehalten, zugleich aber auch jene für den späten Verdi noch viel wichtigere, zentralere Spannung an den Dimensionen des Verhängnisses, das von irgendwoher über den Menschen hereinbrechen kann, an der Größe des „Unheils, das schon in den Sternen hängt“. Wie immer bei Shakespeare ist es keine moralische, sondern eine elementare Ergriffenheit, in die uns der Untergang des edlen Mohren durch Jagos Verbrechen versetzt. Primitiver als im *Othello* können die Anlässe nicht sein, bei denen sich das Verhängnis seiner Opfer bemächtigt, und nur, weil er das Werkzeug des Verhängnisses ist, ist Jago — kein großer übermenschlicher Frevler wie Richard III. oder Macbeth, sondern ein gemeiner, hundsottischer Schurke — eine dichterisch so großartige Gestalt. Er ist kein Urheber und Beweger, sondern ein niedertrachtiger Schieber des Verbrechens, ein Schieber im infamsten Sinn des Wortes, und niemals wäre das Maß, das dieser Lump und Schuft als dichterische Figur wie eine Rolle ausfüllt, aus seinem Charakter zu erklären, er empfängt es allein von dem Maß und Übermaß der furchtbaren Gewalten, die sich seiner als ihres Arms bedienen.

Es ist bewundernswert, mit welcher kongenialen Einfühlung Verdi diese gar nicht im Direkten liegende Bedeutung der Jago-Figur erkannt hat — ja, es scheint uns fast, als habe er diese Bedeutung durch die Klangzeichen, die er für ihre musikalische Gestaltung fand, noch erhöht. Die unerhört subtile Kunst der musikalisch-psychologischen Charakterdeutung, die Verdis Altersstil kennzeichnet, präsentiert sich in dem

beruhmten „Credo“ zu Beginn des zweiten Aktes in einem wahrhaft damonischen Glanz, so daß man zu fragen versucht ist, ob Verdis faszinierende Klangvision das Wolfisch-Bestialische dieser reinen Schurkennatur nichts ins Luziferische erhöht habe

Das komische Gegenstück dazu ist Falstaffs Monolog über die Schlechtigkeit der Welt zu Beginn des dritten Akts der lyrischen Komodie, die seinen Namen trägt, aber dieser Monolog mündet nicht in den Nihilismus, sondern in den Preis des Weines als einer herzerhebenden, geisterhellenden Lebenskraft — es ist nicht das Credo eines zynischen, sondern eines versöhnlichen Pessimismus und die Vorbereitung auf die in der grandiosen Schlußfuge verkündete wahrhaft joviale Anschauung „Alles ist Spaß auf Erden“

Schon bevor Verdi den *Othello* schrieb, wußte man, daß er sich mit Planen zu einer komischen Oper beschäftigte

In der langen, 16jährigen Pause zwischen *Aida* und *Othello* mag sich die Gestalt des Sir John, an der er schon während der Komposition des *Macbeth* seine Freude hatte, als Held einer großen Musikkomodie mehr und mehr in ihm verdichtet haben, und die Erfahrungen seiner Verbindung mit Boito (dessen *Othello*-Text auch in England hohes Lob bei den Shakespeare-Kennern gefunden hatte) mögen ihm die Gewißheit gegeben haben, daß es ihm als Achtziger gelingen werde, die Welt auch noch von seiner *Vis Comica* zu überzeugen, so wie er sie ein halbes Jahrhundert lang von seiner *Vis Tragica* überzeugt hatte. In der Tat ist Boito mit der Zusammenziehung aller bestimmenden Wesenszüge Falstaffs aus den beiden Teilen von *Heinrich IV* und den *Lustigen Weibern von Windsor* ein dramaturgisches Meisterstück gelungen. Die Handlung entspricht fast genau der von Nicolais *Lustigen Weibern*, aber Boito wußte, daß sich der alte Verdi nicht mehr mit der Situationskomik eines Schwanks begnügen würde, sondern die dichterischen Elemente einer Charakterkomodie größten Formats verlangte. So brachte er das Kunststück fertig, den genialsten komischen Charakter der Weltliteratur in einem possenhaften Lustspiel unterzubringen, in dem ihn sein eigener Schöpfer selbst zum Typenkomiker degradiert hatte.

Denn in den *Lustigen Weibern*, die Shakespeare sehr unlustig auf Wunsch der Königin Elisabeth geschrieben hat, lebt Falstaff nur noch als der Pensionar seines einstigen Ruhms. Der witzigste und phantasievollste Furst der Beutelschneider und Lumpen, der Erzvater aller genialen und graziosen Schelme, ist aufs Altenteil gesetzt, vorbei sind die Zeiten der glorreichen Gaunereien, des unehrbaren, aber von strahlendster Daseinsfülle beglänzten Umgangs mit Königssohnen und Rittern, mit Strauchdieben und Huren. Vorbei sind die großen, merkurisch heiteren Konzeptionen eines blühenden Buschkleppertums, denn Falstaffs philosophischer Humor ist trüber geworden, seine Einfälle und Entwürfe haben nichts mehr von dem Witz und der Kühnheit einer prinzipiell und souverän amoralischen Lebenshaltung. Das genugte Verdi, der, wie gesagt, keine landläufige Opera buffa, sondern eine Musikkomodie mit einem psychologisch differenzierten Charakterportrat im Mittelpunkt schreiben wollte, bei weitem nicht, und so übernahm Boito aus *Heinrich IV* mit sicherstem Griff alles, was die — im dramaturgischen Sinn — schwach gewordenen Falstaff-Figur der *Lustigen Weiber* wieder zu der ganzen Monumentalität und Fülle der Gestalt aus dem Königsdrama aufrundete. An Boitos Entwurf entzündete sich Verdis altersweise gewordener Enthusiasmus für das Menschlich-Wahrhaftige noch einmal, und so entstand das subtilste und spruhendste, das ironischste und geistvollste musikalische Lustspiel, das zwischen Mozarts *Così fan tutte* und dem *Rosenkavalier* geschrieben wurde, das Gipfelwerk der italienischen komischen Oper, das nur noch in Puccinis *Gianni Schicchi* ein — allerdings bezauberndes — Echo gefunden hat.

*Falstaff* — das ist Verdis Vollendung im Zeichen Shakespeares, das ist sein Abschied von der Bühne. Alle Lebenskräfte seiner Kunst kommen hier noch einmal zum Klingen, aber der achtzigjährige Maestro bewegt sie mit leichtester Hand, sie, die nun nicht mehr mit dämonischer Gewalt auf ihn eindringen, sondern Spielgefährten seines Geistes geworden sind und ihm flink und behend dienen wie Shakespeares Ariel dem Prospero.

In der *Falstaff*-Partitur, in deren Originalhandschrift die Notenzeichen wie flüchtig hingeworfene Chiffren einer tonenden Aphorismensammlung erscheinen, ist der mimische und sprachliche Witz Shakespeares vollkommen Klanggebarde geworden —, und zwar die Klanggebarde der romanischen Oper mit ihrer gestischen Plastik, ja Drastik, mit ihrer Freude am burlesken Spaß und der tumultuösen szenischen Situation, aber zugleich vollkommen ins Geistige transponiert, in eine Welt des Spiels versetzt, in der nur noch das Vergnügen gilt, der Spaß, den sich die Gotter mit ihren liebsten und ungezogensten Geschöpfen, den Menschen, machen. Die Worte „Vergnügen“ und „Spaß“ kehren in vielen Äußerungen Verdis wieder, solange er am *Falstaff* arbeitete, „ich mache es nur zu meinem Vergnügen“, sagte er, als es ihm ungewiß schien, ob ihm bei seinem hohen Alter die Vollendung der Partitur beschieden sei, und ein eminentes gesungenes Scherzo ist das letzte Finale, das er für die Bühne geschrieben hat — der witzigste und ironisch heiterste Kommentar, den je ein großer Schöpfer seiner eigenen Schöpfung gegeben hat.

Die Textworte der berühmten Schlußfuge, in der Falstaff und die lustigen Bürger von Windsor das Publikum direkt apostrophieren, sind allerdings nicht von Shakespeare. Wenn dieser in dem Werk, mit dem er von der Bühne Abschied nimmt, im *Sturm*, den Herzog Prospero die Worte sagen läßt

„Wir sind aus keinem andern Stoff gewoben / Als Traume sind“

so ist das aus der Perspektive einer abendlichen Schwermut und Entsagung gesehen und gesprochen aus dem Begehren der Auflösung, des Verschwebens und Entschwindens im All. Die letzten Worte, die Verdi für die Bühne komponiert hat — eben der Text zur *Falstaff*-Fuge — aber munden in ein monumentales Weltgelächter über das Narrenspiel der Menschen, in das wahrhaftige Gotterlachen eines schon aus dem Spiel Entrückten, der jedoch mit südländischem innigem Vergnügen an Trubel und heiterer Verwirrung darauf zurückblickt

„Tutto nel mondo é burla —“

„Alles ist Spaß auf Erden“

SHAKESPEARE  
UND SEINE DEUTSCHEN ÜBERSETZER  
VON  
SIEGFRIED KORNINGER

Hundert Jahre nach dem Erscheinen von Wielands Shakespeare-Übersetzung urteilte Franz Dingelstedt

Seine Übersetzung gleicht im Lichte heutiger Kunstfertigkeit betrachtet dem Spiele der Kinder, welche ein Bild am Fenster durchzeichnen Daneben erscheint Schlegel, der bekanntlich seinem Vers erst kritisch Bahn brechen mußte schon wie ein fertiger Kupferstich — Voß wie ein Holzschnitt, pedantisch hart und steif bis zur Ungenießbarkeit aber dann und wann unubertrefflich scharf und tief — Kaufmann wie ein Lichtbild, das jede Warze und Sommerprosse den zufälligen Ausdruck des Gesichts, alle Lucken und Launen der Urschrift mit ängstlicher Treue zurückgiebt<sup>1</sup>

*Wieland-Eschenburg ist eine litterar-historische Curiosität geworden, von allen Übersetzungen Shakespearescher Werke können nur noch Schlegel-Tieck, Voß und Kaufmann vor dem Standpunkte der heutigen Kritik<sup>2</sup> bestehen, aber auch sie sind individuell bedingt, und wie jedes Kunstwerk zu verbessern ist, so ist auch Schlegel's Shakspeare zu ubertreffen<sup>3</sup> Schlegel ist zu ubertreffen, weil sich die Kenntnis des Englischen verbreitet und vertieft hat, weil neue historische und kritische Hilfsquellen verfügbar sind und die deutsche Sprache durch Platen, Ruckert, Uhland und Heine neue Ausdrucksmöglichkeiten erhalten hat Nuchtern und sachlich erkennt Dingelstedt die historische Bedingtheit aller Shakespeare-Übersetzungen und Shakespeare-Bearbeitungen*

Nachdem er von Schroder originalisirt worden, von Schiller idealisirt von Goethe realisirt, von Schlegel Tieck nation-

nalisiert, soll er jetzt universalisiert werden, die Bühne soll den ganzen Shakspeare zum Gemeingut der Nation machen<sup>4</sup>

Dazu hatte es nach Dingelstedt einer neuen Shakespeare-Übersetzung bedurft, die jedoch nicht Wirklichkeit wurde. Aber Dingelstedt betrachtete auch diese geplante „Universalisierung“ Shakespeares nicht als endgültige, zeitlose Tat, sondern als zeitbedingte Arbeit, die sich die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts als Denkmal setzen solle, *kommenden Geschlechtern zur Benutzung, zur Weiterbildung*<sup>5</sup>

Dingelstedt begriff nicht nur Schillers, Goethes und Schlegels Shakespeare-Auffassung in ihrer historischen und individuellen Bedingtheit, sondern er erkannte auch die von Theater und Publikum ausgehenden Kräfte, welche die Übersetzungsarbeit einer Epoche lenken<sup>6</sup>

Was Dingelstedt von den Übersetzungen seiner Zeit sagt, gilt für Übersetzungen allgemein. Absolut gesehen ist es nicht möglich, ein Kunstwerk in seiner Gesamtheit, in der Einheit von Form, Sprache, Erlebnis und Idee, in einer anderen Sprache zu erfassen. Es kann sich jeweils nur um Annäherungsversuche an das Original handeln, die in ihrer Art und Absicht zeitlich bedingt sind und nur in historischer Betrachtung begriffen werden können. Das Shakespeare-Bild, das sich von Jahrhundert zu Jahrhundert änderte und auch in Zukunft ändern wird, hat seit jeher den Charakter der Übersetzungen bestimmt, so wie man Shakespeare sah, übersetzte man ihn, die (bedingte) Erkenntnis vom Wesentlichen und Wahren an Shakespeare leitete stets die Hand der Übersetzer. Die Begriffe von Übersetzungstreue, Objektivität, Stilechtheit usw. können ebenfalls nie absolut, sondern nur relativ sein. Jede Epoche sah in ihrem Shakespeare-Bild das wahre und glaubte mit ihrer Übersetzung den echten Shakespeare erfaßt zu haben. Und immer wieder stand eine neue Generation auf, die die Bedingtheit, Begrenztheit, ja Einseitigkeit, vielleicht auch den Irrtum dieser Arbeiten herausstellte und nun ihrerseits an Shakespeare herantrat, wieder mit der Überzeugung, nun den wahren Shakespeare gefunden und in deut-



scher Sprache wiedergegeben zu haben. Doch auch diese Epoche arbeitete aus einer zeitlichen Bedingtheit heraus und fallte das Urteil über eine andere in ihrer eigenen Begrenzung.

In jedem einzelnen Übersetzungsversuch Shakespearescher Werke haben wir daher eine Möglichkeit (unter vielen Möglichkeiten) der Wiedergabe seiner Werke zu sehen, die, historisch betrachtet, ihre volle Berechtigung und Gültigkeit als Ausdruck einer Zeit besitzt, deren Begrenzung wir aber, vom heutigen Stand der Forschung ausgehend, erkennen können und bewerten müssen.

Die Erkenntnis, daß Shakespeares Individualität und Größe in seiner Dichterpersonlichkeit wurzeln, fällt zeitlich weder mit der im deutschen Sprachraum einsetzenden theoretischen Auseinandersetzung mit dem Dichter noch mit der Abfassung der ersten Übersetzungen seiner Werke zusammen.

Borcks Übersetzung des *Julius Caesar* (1741) erschien nach Johann Elias Schlegel

zu einer Zeit, da es für die deutsche Schaubühne am meisten auf eine richtige Beurtheilung von dem Werthe der Regeln, und von den Vorzügen der berühmtesten englischen und französischen Dichter ankam.<sup>7</sup>

Sieht man die Arbeit Borcks gegen diesen Hintergrund, stellt man sie neben die Äußerungen Gottscheds in den *Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*<sup>8</sup>, neben die Erwägungen Bodmers und Breitingers und das Urteil Johann Elias Schlegels<sup>9</sup>, so verdient sie allergroßte Beachtung. Mit einer Aburtheilung Borcks, wie sie z. B. Johann W. Winter gibt, ist nichts gewonnen.

Die Julius-Cäsar-Übersetzung (1741) in Alexandrinern des preußischen Gesandten in London Wilhelm Kaspar von Bork, die erste Shakespeare-Übersetzung in deutscher Sprache überhaupt, ist mehr eine Spielerei geistreicher Mußestunden.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*. In: *Werke* hg. J. H. Schlegel. Kopenhagen und Leipzig 1764. 3. Bd. S. 29. — <sup>8</sup> bes. Bd. VII. VIII. — <sup>9</sup> *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs Gedanken über das Theater und insonderheit das dänische*. — <sup>10</sup> Johann Wilhelm Winter: *Dorothea Trecks Macbeth Übersetzung*. Theater und Drama. Bd. 10. Berlin 1938. S. 8.

Welch großartige Spielerei, mochte man hinzufügen! Bork war Weltmann und schrieb in Muße Gerade deshalb konnte er aber schaffen, was er schuf Er kummerte sich nicht um den Streit über Regeln, er war keiner theoretischen Richtung verpflichtet Gebunden war er nur durch die sprachlichen Mittel der Zeit Es ist richtig, daß er das Original häufig mißverstand, und daß das Deutsch seiner Übersetzung oft nicht gut ist, wie bereits J E Schlegel beanstandet hatte<sup>11</sup>, es ist offensichtlich, daß er in Alexandrinern und in der Sprache seiner Zeit nicht eine Übersetzung im modernen Sinn bieten konnte Borks Übersetzung hat jedoch etwas, das Schlegel, Wieland, Eschenburg und Herder nicht haben, das auch in den Äußerungen Gerstenbergs<sup>12</sup> nicht angedeutet ist das Deklamatorische, das Verstandnis für das Theater Man möge das nicht dem französischen Drama oder der Schwere des Alexandriners an sich zuschreiben, man möge Bork geben, was ihm gebührt Bork hatte Stücke Shakespeares in London auf der Bühne gesehen — und das gab den Ausschlag Borks Übersetzung war denen seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger deshalb so weit voraus, weil er Shakespeare im Theater erlebt und seine Kraft und Wucht auf der Bühne gespürt hatte Und so begriff Bork zu einer Zeit, in der man Shakespeare nur als Repräsentanten einer bestimmten Dramenform sah, Shakespeare den Theaterdichter, Shakespeare den Rhetor, Shakespeare den Deklamator

I an itching palm?

You know that you are Brutus that speaks this,  
Or, by the gods, this speech were else your last<sup>13</sup>

Bork Was? Mord! die Hand juckt mir?  
Wißt, das ihr Brutus seyd, (und darauf trotzet ihr)  
Der dieses sagt Denn sonst so wahr die Gotter leben,  
Dieß war eur letztes Wort

<sup>11</sup> *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* — <sup>12</sup> *Etwas über Shakespeare an* (1766)  
In *Vermischte Schriften* Altona 1816 3 Bd S 215 ff — <sup>13</sup> IV, 3 12 ff (Verszahlung nach der Globe-Edition)



das Verständnis für beides fehlte. Es ist richtig, daß er der erste deutsche Literat war, der achtzehn Jahre vor dem Erscheinen von Lessings 17. Literaturbrief bedeutungsvoll auf Shakespeare hingewiesen, dessen ausgezeichnete Menschenzeichnung betont<sup>15</sup>, die Verwandtschaft des englischen mit dem deutschen Drama aufgezeigt und schließlich die lebendige Darstellung von Menschen und Handlungen mehr geschätzt hatte als die Befolgung der Regeln<sup>16</sup>. Trotzdem war und blieb Shakespeare für ihn Muster, Vorbild, Typus, ein Repräsentant eines bestimmten Dramas, nicht ein Dramatiker eigener Prägung. J. E. Schlegel konnte auf diesem Wege Shakespeare selbst nicht erfassen. Wie wenig er ihn als individuellen Dichter des Theaters verstand, wird aus seinen Bemerkungen über Borks Übersetzung<sup>17</sup> und den Korrekturen, die er an dieser vornahm, deutlich. Borks Übersetzung ist seiner Meinung nach dazu angetan, den Leser von Shakespeare *abzuschrecken*<sup>18</sup>, vor allem, weil sie eine *große Anzahl niedriger Wörter*<sup>19</sup> enthält, zu denen dann noch *die ganz unerhörten*<sup>20</sup> kommen. Das richtet sich aber nicht gegen Bork allein, sondern auch gegen Shakespeare<sup>21</sup>. Schlegel störte an Shakespeare der Gebrauch *niedriger Bilder*<sup>22</sup> und er bezeichnete *das Schwulstige*<sup>23</sup> — worunter er *hochgetriebene Gleichnisse* verstand — als Fehler. Schlegel maß Shakespeare mit feststehenden Normen, entsprach er diesen nicht, schrieb er eben schlecht. Schlegel selbst hat eine Übersetzung unternommen, um eine Stelle aus Borks *Casar* (die er als eine der besten bezeichnet<sup>24</sup>) *theils etwas genauer, theils etwas deutscher zu übersetzen*<sup>25</sup>.

Bork      Vergieb mir! ach, vergieb, du blutend Stückchen Erde,  
              Daß ich so mild und sanft mit deinen Mördern werde  
              Du bist der Ueberrest vom allergrößten Held,  
              Vom allerwürdigsten und edelsten der Welt,  
              Der je gelebt, so lang der Zeiten Strom geflossen  
              Weh ihnen, welche hier dein theures Blut vergossen!

<sup>15</sup> *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* — <sup>16</sup> *Gedanken über das Theater und insonderheit das dänische* — <sup>17</sup> *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* — <sup>18</sup> S. 29 — <sup>19</sup> S. 34 — <sup>20</sup> S. 35 — <sup>21</sup> Vgl. S. 38 — <sup>22</sup> S. 60 — <sup>23</sup> S. 31 — <sup>24</sup> S. 38 — <sup>25</sup> S. 39

Ich will auf deiner Leich und Wunden prophezeihn,  
So Lippen ohne Zung und stumme Mäuler seyn,  
Die voller Rachbegier mit Grimm und Eifer lodern,  
Und meinen Liebesdienst zur Stimm und Sprache fodern  
Ein Fluch soll hier entstehn, der auf die Römer blitzt,  
Und sie zur Morderwuth und Bürgerkrieg erhitzt  
Das ode Welschland soll in seinem Blut ersaufen  
Mord und Zerstörung soll in freyem Schwange laufen  
Die Grauel sollen ganz gebräuchlich und gemein,  
Erbarmen soll erstickt in Schandgewohnheit seyn  
Und Mütter sollen sehn mit lachelnden Geberden  
Wie Kinder durch die Hand des Kriegs geviertheilt werden

Schlegel Du blutig Bißchen Staub! vergieb mir daß ich heuchle,  
Daß ich so freundlich thu, und deinen Mordern schmeichle  
Zerstörter Ueberrest des größten Manns der Welt,  
Den je der Zeiten Fluth ans Tageslicht gestellt!  
Weh denen deren Arm dein kostlich Blut vergossen!  
Bey diesen Wunden hier, aus welchen es geflossen,  
Die als ein stummer Mund aus rothen Lippen schreyen  
Ich solle Zung und Wort zu ihrem Dienste leihn!  
Bey diesen Wunden hier, hier will ich prophezeyen  
Von hier wird sich ein Fluch durchs ganze Land zerstreuen  
Daß bürgerliche Wuth, und innerlicher Zwist  
Italien zertheilt, und dessen Glieder frißt  
Vernichtung, Mord und Brand soll ein Gebrauch auf Erden  
Und was Entsetzen macht, soll so gewöhnlich werden,  
Daß eine Mutter noch aus muntern Augen blickt,  
Wenn ihr des Krieges Arm den letzten Sohn erstickt

Das Einzelne kann ubergangen, nur das Allgemeine soll aufgezeigt werden Aus Schlegels Verdeutschung spricht das Bestreben, „gefällig“ zu sein, edel im Ausdruck, gehoben in der Bilderwahl Die Übersetzung wird einem Standard angepaßt, Shakespeare wird gesellschaftsfähig und für die Leser genehm gemacht Schlegels Übersetzung hat nichts mehr von der Kraft der Shakespeareschen Verse Shakespeare wird in

noblem Ton und in der gehobenen Sprache der Zeit übersetzt, Schlegel zollt dem Theater Gottscheds und Dramen in der Art des *Cato* Tribut. So wie Schlegel die konventionelle Phrase einschaltet, wie er im Sprachlichen nach der Schablone des gängigen Ausdrucks arbeitet, so verhält er sich auch dem Deklamatorischen gegenüber. Was bei Bork noch Bewegung und Wucht war, wird bei ihm zur Statik, zum schwachen, hohl tonenden Gespräch.

Schlegel war — was immer er im theoretischen Kampf um das Shakespeare-Drama geleistet haben mag — vom Dichter und Rhetor, vom Theatermann Shakespeare unvergleichlich weiter entfernt als Bork. Borks Beispiel hat leider bis zu A. W. Schlegel, Goethe und Schiller keine Früchte getragen.

Lessing ging in der Auseinandersetzung mit Shakespeare den von J. E. Schlegel begonnenen Weg weiter. Wir interessieren uns für sein Ziel: es ist die Rechtfertigung Shakespeares vor der Antike, der Hinweis auf die enge Verwandtschaft zwischen deutschem und englischem Theater und die Feststellung, daß das englische Drama als Grundlage für ein deutsches Drama dienen müsse, ja, das englische Drama in der Form Shakespeares, aber nicht Shakespeare selbst, nicht der Dichter dieser Dramen. Shakespeare war für Lessing letztlich auch nur ein Muster, Repräsentant eines bestimmten Dramas. Lessing hat unendlich viel für das Verständnis Shakespeares auf deutschem Boden getan, aber den Weg zu Shakespeares Dichterpersonlichkeit hat er nicht gefunden.

Als Lessings *Hamburgische Dramaturgie* erschien, hatte Wieland bereits seine Shakespeare-Übersetzung (1762—66) herausgebracht. Was aber Wielands Hinwendung zu Shakespeare möglich machte, nämlich seine Abneigung gegen literarische Dogmatik und theoretische Prinzipien sowie seine Empfänglichkeit für literarische Eindrücke, schob einer tiefen und gründlichen Auseinandersetzung mit Shakespeare einen Riegel vor.<sup>26</sup> Wieland war bei seiner Übersetzung durch nichts gebunden als durch seine literarische Laune. Er wählte aus Shakespeare, was

<sup>26</sup> Vgl. dazu Friedrich Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist* Berlin 1911 S. 163 ff. Die vorliegende Arbeit ist dem ausgezeichneten Buch Gundolfs in manchem verpflichtet.

ihm gefiel und er erfaßte, was seinem Wesen verwandt war. So eroberte er das Land des Rokoko, das Land des Lustspiels, der Feen und Märchen, die tragische und leidenschaftliche Welt Shakespeares fand in ihm keinen Widerhall. Weil er Shakespeare als Ganzes nicht erfassen konnte, wurde dieser für ihn zu einem Dichter von Einzelszenen und Einzelheiten. So konnte er sich auch über seine Form hinwegsetzen, und so zerfloß Shakespeare in seinen Händen.

Seyn oder nicht seyn — Das ist die Frage — Ob es einem edeln Geist anständiger ist, sich den Beleidigungen des Glucks geduldig zu unterwerfen oder seinen Anfallen entgegen zu stehen, und durch einen herzhaften Streich sie auf einmal zu endigen? Was ist sterben? — Schlafen — das ist alles — und durch einen guten Schlaf sich auf immer vom Kopfweh und allen andern Plagen, wovon unser Fleisch Erbe ist, zu erledigen, ist ja eine Glückseligkeit, die man einem andachtiglich zubeten sollte — Sterben — Schlafen — Doch vielleicht ist es was mehr — wie wenn es träumen wäre? — Da steckt der Haken — Was nach dem irdischen Getummel in diesem langen Schlaf des Todes für Träume folgen können, das ist es, was uns stutzen machen muß. Wenn das nicht wäre, wer würde die Mißhandlungen und Staupen Schläge der Zeit, die Gewaltthätigkeiten des Unterdrückers, die verächtlichen Kränkungen des Stolzen, die Quaal verschmahter Liebe, die Schikanen der Justiz, den Uebermuth der Grossen, ertragen, oder welcher Mann von Verdienst würde sich von einem Elenden, dessen Geburt oder Glück seinen ganzen Werth ausmacht, mit Füssen stossen lassen, wenn ihm frey stuhnde mit einem armen kleinen Federmesser sich Ruhe zu verschaffen? Welcher Tagelöhner würde unter Aechzen und Schwitzen ein muhseliges Leben fortschleppen wollen? — Wenn die Furcht vor etwas nach dem Tode — wenn dieses unbekannte Land, aus dem noch kein Reisender zurück gekommen ist, unsern Willen nicht betäubte, und uns riethe lieber die Uebel zu leiden, die wir kennen, als uns freywillig in andre zu stürzen, die uns desto furchtbarer scheinen, weil sie uns unbekannt sind. Und so macht das Gewissen uns alle zu Memmen.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> *Wielands Übersetzungen Shakespeares theatralische Werke* 3 Bde hg. Ernst Stadler. In *Wielands Gesammelte Schriften* hg. Deutsche Kommission der Kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften. Berlin 1911.

Vom Hamletmonolog ist hier nichts übriggeblieben als der beiläufige Sinn, dasselbe gilt für die andern Tragodien, nicht aber in vollem Ausmaße für die Lustspiele. Was Wieland schafft, ist langatmige, nett gemachte Prosa, gewunden, blaß, leidenschaftslos und deshalb bedeutungslos. Das ist Wieland der Epiker, der breit ausmalende Prosaiker, der weder zum gesprochenen Wort noch zur Dichtung Shakespeares irgendeine Beziehung hat.

Wie immer wir auch vom heutigen Standpunkt der Forschung aus urteilen müssen, eines bleibt unbestritten: Wielands Übersetzung war eine große Tat. Denn so wie Lessing den Zugang zu Shakespeare theoretisch möglich gemacht hatte, so vermittelte Wieland die praktische Kenntnis Shakespeares (allerdings in einer persönlich und zeitlich bedingten Form). Darüber hinaus aber kommt Wieland noch ein Verdienst zu, nämlich das, sich mit Shakespeare ohne Rücksicht auf theoretische Erwägungen auseinandergesetzt zu haben. Wieland war der erste, der es gewagt hatte, die vom Regel- und Formenstreit gesteckte Bahn zu durchbrechen. Wurde einmal Shakespeare nicht mehr als Muster, Typus und Form angesehen, war auch der Weg zum Dichter Shakespeare frei.

In Gerstenbergs Shakespeare-Aufsatz<sup>28</sup> deutet sich das Wissen um die Individualität Shakespeares an:

Weg mit der Klassifikation der bloßen Namen! Ich nenne seine Dramen lebende Gemälde der sittlichen Natur von der unnachahmlichen Hand eines Raphael!<sup>29</sup>

Über die Erkenntnis der Einmaligkeit kam Gerstenberg zum sprachlichen Ausdruck Shakespeares als eines der Merkmale seiner Individualität. Er machte auf die stilistischen Feinheiten als Mittel der Charakterisierung aufmerksam und erkannte die Funktion des sprachlichen Ausdrucks im Rahmen des Gesamtwerkes. Obwohl es ihm in erster Linie darum ging, den allumfassenden Geist Shakespeares zu

<sup>28</sup> *Etwas über Shakespeare an* (1766) In *Vermischte Schriften* Altona 1816 3. Bd. S. 215 ff.  
— <sup>29</sup> S. 268 f.



umschreiben, war er sich doch der Bedeutung der Sprachform bei Shakespeare bewußt

Er hat Alles — den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske — und das Sonderbarste ist, daß Niemand sagen kann diesen hat er mehr, und jenen hat er weniger<sup>30</sup>

Gerstenbergs Bewunderung für Shakespeare wurde bei Herder zur Begeisterung<sup>31</sup> Diese Begeisterung ließ kein methodisches Vorgehen, keine straff geformten Gedanken zu Was Herder in seinem Shakespeare-Aufsatz in den fliegenden Blättern *Von deutscher Art und Kunst* (1773) schrieb, ist der Ausdruck eines in Gefühl und Erleben entzündeten Herzens Mehr als alle anderen seiner Zeitgenossen hatte Herder die Gabe, sich in Shakespeare einzufühlen Er kam zu Erkenntnissen, die lange Zeit nicht überholt wurden — und doch hat sein Shakespeare-Bild keine Festigkeit, es ist umrißlos und verschwommen Das Bild, mit dem Herder seinen Shakespeare-Aufsatz einleitet, das Bild des Giganten, zu dessen Füßen Sturm und Meer brausen und dessen Haupt in die Strahlen des Himmels ragt, faßt die Tiefe und Größe, aber auch die Unbestimmtheit und Nebelhaftigkeit seiner Shakespeareschau Niemand wird daran zweifeln, daß Herder Shakespeare erlebte Aber so wie dieses Erleben Herder in die Tiefe dringen ließ, so machte es ihn auch für vieles blind Es machte ihn blind vor allem für Shakespeare den Theaterdichter, Shakespeare den Rhetor und Meister der Sprache Herder ging es um den Gehalt, nicht um die Form In diesem Sinne sind auch seine Übersetzungen zu verstehen Herder versuchte, die in einzelnen Monologen dargestellten Erlebnisse im Deutschen nachzubilden, es ging ihm dabei nicht um die Art, in der diese von Shakespeare ausgesprochen worden waren Er machte nach seinen eigenen Worten eine Mentalübersetzung<sup>32</sup> Dabei entfernte er

30 S 303 f — 31 Vgl zu Herders Verhältnis zu Shakespeare Wilhelm Dobbek *Herder und Shakespeare* In *Shakespeare Jahrbuch* 91 (1955) S 25 ff — 32 *Herders Sammlische Werke* hg B Suphan Berlin 1885 Bd 25 S 33

sich jedoch von Shakespeare und verfehlte ihn gelegentlich vollkommen Die Übersetzung des Dolchmonologes aus *Macbeth* (II<sub>1</sub>) zeigt Herders Art deutlich<sup>33</sup> Solang sich der Monolog im Lande der Vision, der Sinnestauschung bewegt, kommt Herder dem Original nahe Er vermag es in seinem Gefühlsgehalt zu fassen Kehrt aber Shakespeare auf den Boden der Wirklichkeit zurück, versagt Herder Im ersten wie im letzten Falle hat Shakespeare bei ihm jede feste Form verloren Die Leidenschaft ist, wie schon Gundolf aufzeigte<sup>34</sup>, zum Gemut geworden, die faßbaren Bilder Shakespeares sind zerflossen, die kraftvolle Bewegung der Sprache ist in abgerissenes, saftloses Stocken übersetzt

There s no such thing  
It is the bloody business which informs  
Thus to mine eyes Now o er the one half-world  
Nature seems dead and wicked dreams abuse  
The curtain'd sleep (II 1 47 ff)

— Ha! — Da ist nichts da  
es ist die Blutthat, die mir da vor Augen  
da vorsteht Jetzt, da d' halbe Welt Natur  
wie todt ist und vermaledeyte Traum  
den eingemumnten Schlaf mißbrauchen

Herders Dolchmonolog — und das gilt auch für die Mehrzahl seiner übrigen Übersetzungen — ist schwer zu lesen und stellenweise unmöglich zu sprechen Es mangelt Herder am Sinn für Festigkeit, Anschaulichkeit und Bewegung der Shakespeareschen Sprache Herder hat keine Beziehung zu Shakespeare dem Dichter des Theaters Trotz aller Einseitigkeit und Unzulänglichkeit aber sind die Herderschen Übersetzungen bedeutsam Einmal sind sie die ersten Versuche einer deutschen Nachbildung Shakespeares in Blankvers, zum anderen kommen

<sup>33</sup> Gundolf *Shakespeare und der deutsche Geist* S 219 konnte sie im Jahre 1911 nur deswegen als *bis auf den heutigen Tag die beste Verdeutschung dieser Stelle* bezeichnen weil sich für ihn Dichtung überhaupt in Gehalt erschöpfe — <sup>34</sup> S 218 f

in ihnen Saiten Shakespearescher Dichtung zum Klingen, die bisher stumm geblieben waren, so z B in folgendem Monolog König Lear

Blas t Winde! sprengt euch beide Backen! Ras't  
Ihr Wolkenbruch, Orkane, sturmt und speit  
bis ihr ersauft habt Wetterhän und Thürm'<sup>1</sup>  
Ihr Gottsgedankausrichter, Schwefelfeur  
der Eichenschmettrr Donnerkeule Boten  
sengt mein weiß Haupt! Und du allmachtger Donner  
schlag platt das dicke Erdenrund! Zerkrach  
die Formen der Natur, auf Einmal splittre  
alle Keime, draus das Undankbare Mensch ward!

Herders Auseinandersetzung mit Shakespeare ruht auf der für ihn grundlegenden Ansicht, daß das Entscheidende aller Kunstbetrachtung im Schopfer eines Werkes liege. Wenn Lessing Shakespeare vor den Griechen rechtfertigte, indem er sagte, Shakespeare sei auch Kunst, so kam Herder zu dem Diktum: Die Griechen sind auch Natur<sup>35</sup>. Diese Shakespeare-Auffassung lebte im jungen Goethe weiter, war die Basis für das Shakespeare-Bild der Stürmer und Dränger und bestimmte ihre Übersetzungen.

Zunächst aber verdienen zwei Männer Beachtung, die, fern von jeder theoretischen Erwägung, zweckbewußt und sachlich auf deutschem Gebiete für Shakespeare Beachtliches leisteten. Johann Joachim Eschenburg und Friedrich Ludwig Schröder.

Eschenburg trug mit seiner Übersetzung<sup>36</sup> sehr viel zu einer Verbreitung der Kenntnis Shakespeares bei. Seine Arbeit geht in sprachlicher und sachlicher Hinsicht weit über Wieland hinaus. Nach A. W. Schlegel gab er der Wielandschen Übersetzung *was ihr bisher noch gefehlt, nämlich Vollständigkeit im Ganzen und Genauigkeit im Einzelnen*<sup>37</sup>. Eschen-

<sup>35</sup> Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist* S. 203. — <sup>36</sup> *Shakespeares Theatralische Werke* 13 Bde. 1775—1782, neu bearbeitet 12 Bde. 1798—1806. — <sup>37</sup> *Etwas über Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters Sämmtliche Werke* hg. E. Böcking, Leipzig 1846, Bd. 7 S. 37.

burgs Übersetzung konnte daher auch gegen die durch Wieland gewordene Ansicht von Shakespeare als dem Dichter der Fülle, der epischen Breite, der ungeformten und ungebandigten Darstellung wirksam werden. Hierin und in der Tatsache, daß er Shakespeares Werke bekannter machte, liegt Eschenburgs Bedeutung. Auch bei ihm ist Shakespeare freilich noch Leseautor.

F. L. Schroders Leistung ist es zu verdanken, daß nunmehr Shakespeare auch auf der Bühne Erfolg beschieden war. Seine Bearbeitung des *Hamlet* ist keine Übersetzung im eigentlichen Sinne des Wortes, Schroder stellte um, ließ aus, änderte und verwendete Prosa. Von seinem Standpunkt aus gesehen aber tat er das einzig Richtige und Mögliche, wollte er den *Hamlet* über die Bretter gehen lassen. Er kam seinem Publikum, das ja doch noch im Schatten des Rationalismus stand, entgegen und machte das Drama für dieses Publikum zurecht. Was ihn dabei leitete, war der um seine Aufgabe und sein Ziel wissende Verstand. Schroders Arbeit läßt den Theaterfachmann erkennen, der über sein Publikum genau im Bilde ist und weiß, in welcher Gestalt dieses den *Hamlet* aufnehmen würde. Er strebt einen leicht sprechbaren, klaren, logisch aufgebauten Text an. Man vergleiche seine Übersetzung des Hamletmonologs mit der Wielandschen, um den Unterschied zwischen Buch und Bühne in den deutlichsten Farben zu sehen.

Sein oder Nichtsein, das ist also die Frage. Ist edler die Seele dessen, der Wurf und Pfeil des angreifenden Schicksals duldet? Oder dessen, der sich wider alle die Heere des Elends rustet und widerstrebend es endigt? — Sterben — Schlafen, weiter nichts und mit diesem Schlaf den Gram unserer Seele, die unzählbaren Leiden der Natur endigen, die hier unser Erbteil sind, ist eine Vollendung, die wir mit Andacht wünschen sollten — Sterben, schlafen — Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegt's! Denn was uns in diesem Todesschlaf für Träume kommen möchten, wenn wir nur dem Gerausch hier entronnen sind, das verdient Erwägung. Aber die Ahnung von etwas nach dem Tode verwirrt die Seele und bringt uns dahin, daß wir lieber die

Übel leiden, die wir kennen, als zu andern fliehen, die wir nicht kennen  
So macht uns das Gewissen zu Memmen<sup>38</sup>

Die Grundlage für die Auseinandersetzung mit Shakespeare von seiten der Stürmer und Dränger waren Wielands Übersetzung und Herders Interpretation. Beide ließen Tür und Tor für mannigfaltige Anschauungsweisen offen. Wieland bot die Möglichkeit, Shakespeare als Dichter ohne Formprinzip zu fassen. Herders Ansicht von Shakespeare als Natur ermöglichte es, in diesen Beliebigen hineinzulegen und Beliebigen aus ihm herauszulesen. Dies taten Klinger, Heinse, Wagner und Lenz, das war auch der Grund für die grelle, gegenständliche, volkstümliche, im Ton gemeine Art der Burgerschen *Macbeth*-Übersetzung<sup>39</sup>.

Mit der Arbeit Burgers verknüpfen sich die ersten Übersetzungsversuche August Wilhelm Schlegels. Mit ihm gemeinsam hatte er 1789 den *Sommernachtstraum* in Alexandriner übertragen, dem in derselben Art Übersetzungen aus *Romeo und Julia* und *Hamlet* folgten. Dann erstanden ihm in Goethe und Schiller neue Wegweiser. Der Plan zu einer Versübersetzung Shakespeares reifte in ihm heran. Wie gründlich sich Schlegel mit seiner Aufgabe auseinandergesetzt hatte, bevor er an ihre Ausführung schritt, zeigt seine in Schillers *Horen* 1796 erschienene Schrift *Etwas über William Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*<sup>40</sup>.

In ihm vereinigten sich die günstigsten Voraussetzungen für diese Arbeit: eine tiefe Kenntnis nicht nur Shakespeares sondern des elisabethanischen Dramas und der elisabethanischen Bühne überhaupt, sein Wissen um die Möglichkeiten und Feinheiten des Blankverses, tiefes Einfühlungsvermögen, Sprachkunst, Sprachkraft und Sprachbeherrschung, dichterisches Können: ein wahrer und aufrechter Geist und Liebe zur Arbeit.

<sup>38</sup> Zitiert nach der umgearbeiteten Fassung von 1778 abgedruckt in *Die Aufnahme Shakespeares auf der deutschen Bühne der Aufklärung* hg. F. Brüggemann. Deutsche Literatur Reihe Aufklärung Bd. 11. Leipzig 1937 S. 165 ff. — <sup>39</sup> Gottfried August Burger: *Macbeth. Ein Schauspiel in 5 Aufzügen nach Shakespeare*. Göttingen 1783. — <sup>40</sup> August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke* hg. E. Bocking. Leipzig 1846 Bd. 7 S. 24 ff. aus dieser Ausgabe stammen die folgenden Zitate.

Von Herders Gedanken geleitet, konnte Schlegel zu einer Literaturbetrachtung kommen, die ihn ohne normative Bedenken zum Werk selbst führte

Ihr [der Kritik] rühmlichstes Geschäft ist es den großen Sinn den ein schöpferischer Genius in seine Werke legt den er oft im Innersten ihrer Zusammensetzung aufbewahrt, rein, vollständig, mit scharfer Bestimmtheit zu fassen und zu deuten, und dadurch weniger selbständige, aber empfängliche Betrachter auf die Höhe des richtigen Standpunktes zu heben<sup>41</sup>

Auf die Übersetzung angewendet, schuf dieser Grundsatz eine erfolgversprechende Basis. Schlegel war willens, in seiner Verdeutschung Shakespeare sprechen zu lassen, den ganzen Shakespeare, soweit er ihn eben in deutscher Sprache fassen konnte

Wenn es nun möglich wäre ihn treu und zugleich poetisch nachzubilden Schritt vor Schritt dem Buchstaben des Sinnes zu folgen, und doch einen Theil der unzähligen, unbeschreiblichen Schönheiten, die nicht im Buchstaben liegen, die wie ein geistiger Hauch über ihm schweben, zu erhaschen! Es gilt einen Versuch<sup>42</sup>!

Das hatte vor Schlegel niemand ausgesprochen. Mit Schlegels Erkenntnissen aber paarte sich der Mut, diese Übersetzung zu wagen und aus seiner *herzlichen Liebe zur Sache*<sup>43</sup> erwuchs die Überzeugung ihrer Durchführbarkeit

Eine poetische Übersetzung, welche keinen von den charakteristischen Unterschieden der Form ausloschte und „seine“ Schönheiten, so viel möglich, bewahrte, ohne die Anmaßung ihm jemals andre zu leihen, welche auch die mißfallenden Eigenheiten seines Stils, was oft nicht weniger Muhe machen dürfte, mitübertrüge, würde zwar gewiß ein Unternehmen von großen, aber in unsrer Sprache nicht unübersteigbaren Schwierigkeiten sein<sup>44</sup>

Schlegel wollte eine dem Original getreue Vers-Übersetzung schaffen. Für ihn war der Vers bei Shakespeare nicht mehr Zufall sondern Notwendigkeit, Ausdruck der inneren Form<sup>45</sup>. Schlegel wollte *alles im Deutschen Thunliche*<sup>46</sup> leisten und war bestrebt, *alles sorgfältig zu entfernen, was daran erinnern konnte, daß man eine Kopie vor sich hat*<sup>47</sup>.

Schlegels Absichten waren die besten. Daß er nach den Maßstäben der neuen Forschung oft daneben<sup>48</sup> ist, ist selbstverständlich. Schlegels philologische Quellen flossen nicht so reich wie heute, es war unvermeidlich, daß er sich an Goethes und Schillers Dichtung anlehnte, sein Streben, klassische Ausdrücke zu mildern, ist aus der Zeit heraus zu verstehen, der altertümliche Anstrich von Wörtern und Redensarten war von Schlegel mit gutem Grund beabsichtigt<sup>48</sup>. Daß Schlegels Arbeit verbessert werden kann, hat das 19. Jahrhundert erkannt, daß sie den neuesten Erkenntnissen der Shakespeare-Forschung nicht in allem standhält, ist eine Tatsache. Aber für die Zeit, in der sie entstand, ist sie der Gipfel alles Erreichbaren. Philologisch geht Schlegels Übersetzung oft daneben, doch als Dichtwerk steht sie heute genauso erhaben wie ehemals.

Der Erfolg der Schlegelschen Übersetzung ist mit den Dramen und der *Macbeth*-Bearbeitung Schillers eng verknüpft. Denn Schiller hat mit seinen Dramen nicht nur das Ohr des deutschen Theater-Publikums vorgebildet und für Schlegels Übersetzung den Weg gebahnt<sup>49</sup>, sondern nach Schlegels eigenen Worten dem Versdrama überhaupt zum Durchbruch verholfen.

Nur ein Mann von so großem Ansehen und der die theatralische Wirkung so ganz in seiner Gewalt hatte wie Schiller, konnte die Wiedereinführung der Verse durchsetzen<sup>50</sup>.

Damit hat Schlegel Schiller größtes Lob gezollt, sich selbst aber ebenfalls ein Denkmal aufgerichtet. Vergewaltigt man sich die Macht des Prosadramas auf den deutschen Bühnen und die Ablehnung, die

<sup>45</sup> Vgl. S. 40 ff. — <sup>46</sup> S. 62. — <sup>47</sup> S. 63. — <sup>48</sup> Vgl. S. 63. — <sup>49</sup> Vgl. Gundolf S. 286. — <sup>50</sup> Aus dem Zusatz zum Neuabdruck des Aufsatzes *Etwas über Shakspeare* (1827) a. a. O. S. 67.

dem Versdrama von seiten des Publikums und der Schauspieler zu der Zeit widerfuhr, da Schlegel mit seiner Übertragung Shakespeares begann<sup>51</sup>, hat man ein richtiges Maß für Schlegels Pionierleistung. Er konnte mit berechtigtem Stolz und ohne Selbstüberheblichkeit 1827 sagen

Wenn aber die Ansicht der dramatischen Darstellung und Verfaßung des Theaters in Deutschland seit dreißig Jahren so beträchtlich verändert ist, so hat gewiß die Bekanntschaft mit den Werken Shakespeares in ihrer achten Gestalt dazu beigetragen<sup>52</sup>

Schlegel und Schiller verhalfen Shakespeare zum Bühnenerfolg. Schlegel mit seiner Übersetzung, Schiller mit seinen Dramen. Es soll uns hier Schillers *Macbeth* beschäftigen, denn Schiller war ebenso sehr Übersetzer dieser Tragödie wie er deren Bearbeiter und Neudichter war<sup>53</sup>. Daß der Dichter *Macbeth* umarbeitete, ist zur Genüge bekannt. Daß das Ergebnis dieser Bearbeitung im Hinblick auf das Drama als Einheit ein Werk Schillerscher Prägung darstellt, steht außer Zweifel<sup>54</sup>. Das Individuelle in Shakespeare wird bei Schiller zum allgemein Gültigen, die Äußerung des Augenblicks zum Träger einer moralischen Absicht. Die ungebandigte Leidenschaft in Shakespeare erscheint bei Schiller als Moral und *Macbeth* als Drama eines individuellen Lebens wird zu einer allgemein gültigen Geschichte von Verbrechen und Vergeltung. Im großen gesehen ist Schiller Bearbeiter und Neudichter des *Macbeth*. Im einzelnen aber hat er übersetzt und Zeugnis dafür abgelegt, wie sehr er Shakespeare verstand. Bei ihm erstehen Teile des *Macbeth* in überzeugender Gewalt und unvergleichlicher Form in deutschen Versen.

Ich habe keinen Sinn mehr für die Furcht  
Sonst gab es eine Zeit, wo mir der Schrei  
Der Eule Grauen machte, wo mein Haar

<sup>51</sup> Vgl. A. W. Schlegel *Etwas über Shakspeare* (1827) a. a. O. S. 64 ff. — <sup>52</sup> a. a. O. S. 70.  
— <sup>53</sup> Vgl. zur Frage von Schillers Neudichtung des *Macbeth* H. H. Borchardt *Schillers Bühnenbearbeitungen Shakespeares Werke*. In *Shakespeare Jahrbuch* 91 (1955) S. 52 ff. Verf. läßt Schillers *Macbeth* nur als Neudichtung gelten vgl. bes. S. 54, 64. — <sup>54</sup> Vgl. dazu G. und O. *Shakespeare und der deutsche Geist* S. 286 ff.



Bei jedem Schrecknis in die Höhe starrte,  
Als wäre Leben drin — Jetzt ist es anders  
Ich hab' zu Nacht gegessen mit Gespenstern  
Und voll gesättigt bin ich von Entsetzen

Mensch! Hast du gelogen,  
So hangst du lebend an dem nächsten Baum  
Bis dich der Hunger ausgedorrt Sagst du  
Die Wahrheit, nun, so frag' ich nichts darnach,  
Ob du mit mir das gleiche tust — Mein Glaube  
Beginnt zu wanken, mir entweicht der Mut  
Ich fürchte einen Doppelsinn des Teufels,  
Der Lügen sagt wie Wahrheit — Fürchte nichts,  
Bis Birnams Wald auf Dunsinane heranrukt!  
Und jetzt kommt ein Wald auf Dunsinane

Der Rab ist heiser,  
Der Duncans todlichen Einzug in mein Haus  
Ankrachzen soll — Kommt jetzt, ihr Geister alle  
Die in die Seele Mordgedanken sa'n!  
Kommt und entweibet mich hier, vom Wirbel bis  
Zur Zehe füllt mich an mit Tigers Grimm  
Verdickt mein Blut, sperrt jeden Weg der Reue  
Damit kein Stich der wiederkehrenden Natur  
Erschüttere meinen graßlichen Entschluß  
Und ihn verhindere, zur Tat zu werden!  
An meine Weibesbrüste leget euch  
Ihr Unglücksgeister, wo ihr auch, in welcher  
Gestalt unsichtbar auf Verderben lauert  
Und saugest meine Milch anstatt der Galle,  
Komm dicke Nacht in schwarzen Hollendampf  
Gehüllt, damit mein blinder Dolch nicht sehe,  
Wohin er trifft, der Himmel nicht den Vorhang  
Der Finsternis zerreißend rufe „Halt!  
Halt inne!“

So weit sein ist noch nichts,  
Doch, es mit Sicherheit zu sein!

Vor diesem Banquo haben wir zu zittern  
 In seiner königlichen Seele herrscht  
 Dasjenige, was sich gefürchtet macht  
 Vor nichts erschrickt sein Mut, und dieser kecken  
 Entschlossenheit wohnt eine Klugheit bei,  
 Die ihm zum Führer dient und seine Schritte  
 Versichert Ihn allein, sonst keinen fürcht ich  
 Ihm gegenüber wird mein Geist gezüchtigt  
 Wie Mark Antons vor Casars Genius  
 Er schalt die Zauberschwestern, da sie mich  
 Zuerst begrüßten mit dem Königstitel  
 Und forderte sie auf zu ihm zu reden,  
 Und darauf grüßten sie prophetisch ihn,  
 Den Vater einer königlichen Reihe<sup>5</sup>

Das kann nur ein Dichter von der Größe Schillers. Man vergleiche diese Stellen mit anderen Übersetzungen! Einige von ihnen mögen im einzelnen „richtiger“ oder „echter“ sein, aber keine besitzt die Ausdruckskraft, die Substanz, den Reichtum und die Bewegung der Schillerschen Verse. Sie alle verblassen neben Schiller. Es fehlt ihnen etwas, das nur dem dichterischen Genie vorbehalten ist: höchstes Einfühlungsvermögen und schöpferische Kraft. Schillers geringe Englischkenntnisse werden durch das Gefühl eines großen Dichters für einen andern großen Dichter wettgemacht. Was Schiller an rein philologischen Voraussetzungen und Unterlagen fehlt, wird angesichts der dichterischen Großtat seiner Übersetzung unwesentlich.

Goethe bearbeitete 1811 *Romeo und Julia*. Er gab dem Shakespeareschen Stück die strenge Form und die klaren Umrisse des griechischen Dramas. Er zielte auf das Wesentliche und Gultige ab und zerstörte damit den Reichtum, die sprühenden Farben und die Lebensnahe des englischen Dramas. Goethe — mit einem Auge auf die Romantik blickend — streifte die Blätter vom glitzernden Baum und beließ das

<sup>55</sup> Zit. nach *Macbeth*. In: *Schillers Werke*, hg. L. Bellermann, Bibliogr. Inst. Leipzig o. J., Bd. 14.

Geast Er gab *Romeo und Julia* feste Formen und machte in seiner Bearbeitung die Tragödie zu einem Goetheschen Stück Aber auch Goethe übersetzte stellenweise Er ist dann in *Romeo und Julia* ebenso unerreicht wie Schiller in *Macbeth*

Hold thy desperate hand  
 Art thou a man? Thy form cries out thou art,  
 Thy tears are womanish, thy wild acts denote  
 The unreasonable fury of a beast  
 Unseemly woman in a seeming man!  
 Or ill-beseeming beast in seeming both!  
 Thou hast amaz'd me By my holy order,  
 I thought thy disposition better temper'd  
 Hast thou slain Tybalt? Wilt thou slay thyself?  
 And slay thy lady that in thy life lives,  
 By doing damned hate upon thyself? (III 3, 108 ff)  
 Why railest thou on thy birth, the heaven, and earth?  
 Since birth and heaven and earth, all three do meet  
 In thee at once, which thou at once wouldst lose

Halt ein die tolle Hand! Bist du ein Mann?  
 Dein Außres ruft, du seist es deine Tränen  
 Sind weibisch, deine wilden Thaten zeugen  
 Von eines Thieres unvernünft'ger Wuth  
 Entartet Weib in äußer Mannesart!  
 Entstelltes Thier, in beide nur verstellt!  
 Ich staun ob dir bei meinem heil'gen Orden!  
 Ich glaubte, dein Gemüth sei bessern Stoffs  
 Erschlugst du Tybalt? Willst dich selbst erschlagen?  
 Auch deine Gattin die in dir nur lebt,  
 Durch so verruchten Haß, an dir verübt?  
 Was schiltst du auf Geburt, auf Erd' und Himmel?  
 In dir begegnen sich alle drei,  
 Die du auf einmal von dir schleudern willst<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Zit aus *Goethes Werke* hg im Auftr der Großherzogin Sophie von Sachsen Weimar 1891  
 Bd 9

Das ist nicht mehr ausgezeichnet in das Deutsche übersetzter Shakespeare, sondern Shakespeare, der im Deutschen zu vollem Leben erwacht ist Goethes Übersetzung hat den Körper des Originals und strahlt dessen Geist aus

Schillers und Goethes Teilübersetzungen waren Einzelleistungen, die keine Nachahmung oder Wiederholung zuließen — es sei denn von Mannern ihres Ranges

Von Ludwig und Dorothea Tieck und Wolf Baudissin, die Schlegels Arbeit nach bestem Wissen und Können fortsetzten, ohne jedoch an ihren Meister heranzukommen, gingen keine neuen Impulse für die Auseinandersetzung mit dem deutschen Shakespeare aus

Es war der folgenden Generation des 19. Jahrhunderts vorbehalten, neue Gedanken in die Arbeit am deutschen Shakespeare zu tragen Sie besaß Shakespeare, sie besaß ihn in Vers und Prosa, auf der Bühne und im Bucherkasten Shakespeare war für sie Literatur Die Notwendigkeit, einen deutschen Shakespeare zu schaffen, bestand nicht mehr Die Manner jener Epoche empfanden jedoch die Notwendigkeit, einen besseren und richtigeren Shakespeare erstehen zu lassen Da sie nicht die schöpferische Kraft besaßen, eine Neuübersetzung durchzuführen, wie sie z. B. Dingelstedt empfohlen hatte, blieb ihnen nur ein Weg ihr Ziel auf dem Boden der bestehenden Übersetzungen zu erreichen So steht im 19. Jahrhundert die Arbeit am deutschen Shakespeare im Zeichen der Auseinandersetzung mit der Schlegel-Tieckschen Übersetzung Sie dient als Grundlage, an ihr wird korrigiert, Einzelheiten werden geändert und Teile ersetzt Neues aber wird nicht geschaffen Das gilt für Simrock, Voß, Benda, Meyer, Döring, Körner, Rapp, Bottger, Ortlepp, Keller, Kaufmann, Dingelstedt und die übrigen Übersetzer der Epoche Unter ihnen ragt nur ein Mann hervor, der eine hochwertige, schöpferische Arbeit geleistet hat Friedrich Theodor Vischer mit seiner *Macbeth*-Übertragung Er ist die Ausnahme zu der Regel, die ein recht farbloses und flaches Bild umschreibt

Die Hand jener fleißiger Manner des 19. Jahrhunderts wurde in erster Linie von der Philologie geführt

Mag es unmöglich scheinen, für seine Verbreitung unter dem deutschen Volke durch noch wohlfeilere Ausgaben seiner Werke ein mehreres zu thun, so dürfen wir uns doch weder bei dem jetzigen Stande der Textkritik noch bei den gangbaren Übersetzungen und Erklärungen beruhigen<sup>57</sup>

Soweit Karl Simrock Er ist sich, ebenso wie seine Zeitgenossen, seiner größeren philologischen Kenntnisse bewußt, die er im wesentlichen der Delius-Ausgabe der Shakespeareschen Werke<sup>58</sup> verdankt. Anstatt aber mit diesen neu gewonnenen Kenntnissen Shakespeare selbst zu übersetzen, korrigiert er an den *Macbeth*-Übersetzungen Tiecks und Voßens herum. Sein Ziel: größere philologische Richtigkeit und Verbesserung des deutschen Ausdrucks. Der Erfolg: größere philologische Richtigkeit im einzelnen und besserer deutscher Ausdruck im allgemeinen — bei volliger Zerstörung des Shakespeareschen Dramas. Simrock wollte einen leicht verständlichen, idiomatisch einwandfreien deutschen Text. Diesen fand er bei Dorothea Tieck nicht vor. Er schuf sich ihn also selbst, indem er ohne Rücksicht auf Form und Funktion der Shakespeareschen Sprache oder des einzelnen Shakespeareschen Bildes gut deutsch schrieb. Er zerschnitt ganz einfach das sprachliche Gewebe Shakespeares und legte die Faden nebeneinander auf. Seine Ansichten über das Wesen der dramatischen Sprache lieferten die theoretische Rechtfertigung dieses Vorgehens.

So ist die Ausdrucksweise jedes Einzelnen zwar nach Charakter, Bildungszustand und Situation mannigfaltig gefarbt und abgeschattet, aber immer natürlich und selbst wenn sich die Rede, starkerer Wirkung wegen, zu Versen gestaltet, ahmen diese doch die Sprache des Lebens und des Bedürfnisses nach<sup>59</sup>.

Die dramatische Sprache ist also für Simrock mit der Sprache des Lebens identisch. Die Charaktere der Dramen sind wirkliche Personen,

<sup>57</sup> Karl Simrock: *Shakspeare als Vermittler zweier Nationen Macbeth* Stuttgart und Tübingen 1842 S. VII — <sup>58</sup> *Shaksperes Macbeth aus der Folioausgabe von 1625 abgedruckt mit den Varianten der Folioausgaben von 1652 1664 und 1687 und kritischen Anmerkungen zum Text* Bremen 1841 — <sup>59</sup> *Shakspeare als Vermittler zweier Nationen* S. XII

die so reden, *wie es ihnen die Leidenschaft oder das augenblickliche Bedürfnis gebietet*<sup>60</sup> Simrock braucht sich also in seiner *Macbeth*-Übersetzung um nichts zu kümmern als um den bloßen Sinn des Textes. Damit aber entfernt er sich unvergleichlich weiter von Shakespeare als Dorothea Tieck trotz ihrer zahlreichen Mängel von diesem entfernt ist. Dingelstedt wiederholt die Feststellungen Simrocks über die Notwendigkeit einer philologischen Verbesserung vorliegender Übersetzungen und ist sich der Erfolge seiner Zeitgenossen mehr als bewußt<sup>61</sup>. Auch er nimmt keine Neuübersetzung in Angriff — obwohl er eine solche empfiehlt —, sondern hat *Macbeth aus der Übersetzung noch einmal übersetzt*<sup>62</sup>. Wie Simrock strebt er einen einfachen, verständlichen Text an.

das Buhndendeutsch ist ein anderes wie das Übersetzungsdeutsch jenes muß der Schauspieler wiedergeben und der Zuhörer verstehen können, welcher letztere rascher folgt als der Leser und schwieriger auffaßt als er. Deswegen sind viele Stellen, die durch Kürze des Ausdrucks dunkel, durch ungewöhnliche Wortfugung und Gesprächswendung unbequem, durch Anhaufung und Vermischung von Bildern gefährlich erschienen, aus der Übersetzung noch einmal übersetzt, wobei denn freilich mancher Reiz des Originals dem Sinn desselben, manche poetische Schönheit der Verständlichkeit geopfert worden<sup>63</sup>.

Dingelstedt weiß für sein Vorgehen einen guten Grund: dem Theaterpublikum durch eine Vereinfachung des Textes das Verständnis Shakespeares zu erleichtern. Was aber der Theaterbesucher vorgesetzt bekommt, hat mit Shakespeare nicht mehr viel zu tun, da Dingelstedt in seiner Version nicht bloß *Reize des Originals* oder *poetische Schönheiten* unterdrückt, sondern ganz wesentliche Elemente des Dramas bewußt wegläßt oder ändert.

Was für Simrock und Dingelstedt gilt, gilt für die Übersetzer des 19. Jahrhunderts im allgemeinen. Sie hatten den Willen, Großes zu

<sup>60</sup> a a O S XII — <sup>61</sup> Vgl. *Studien und Copien nach Shakespeare* S 7 — <sup>62</sup> a a O S 23  
er setzt sich mit den *Macbeth*-Übersetzungen von Tieck, Kaufmann und Schiller auseinander —  
<sup>63</sup> a a O S 23

leisten, besaßen aber nicht die schöpferische Kraft, ihre Absichten Wirklichkeit werden zu lassen. Sie blieben in der Verbesserung von Einzelheiten stecken. Sie gingen in philologischer Hinsicht nicht nur über Dorothea Tieck und Baudissin, sondern auch über Schlegel hinaus, blieben jedoch im Verständnis für die Dramen als organische Kunstwerke hinter ihnen zurück. Ihre Arbeiten sind realistischer und im einzelnen richtiger als die ihrer Vorbilder, sie sind aber auch undichterischer, farbloser und bucherhafter.

A. W. Schlegels Shakespeare-Übertragungen überragen das 19. Jahrhundert. Sie schlagen eine Brücke über dieses hinweg zum zwanzigsten. Friedrich Gundolf hat sie in seinen deutschen Shakespeare aufgenommen und nur Änderungen durchgeführt, *die unsere heutige Textkenntnis und unser strafferes Sprachgefühl verlangen*<sup>64</sup>. In seinen eigenen Übertragungen aber strebt Gundolf ganzlich anderen Zielen zu. Was nach Gundolf den Übersetzungen des 18. und 19. Jahrhunderts fehlt und was er in seinem deutschen Shakespeare erstehen lassen will, ist

die altertümliche Strenge, die heroische Herbheit des Coriolan, die uppige Pracht, der grossartige Überschwang, die gedrungene Nacht und das Duster-riesige des Macbeth, der weltsprengende Jammer des Lear und Romeos abgründige Leidenschaft jenseits blosser Sehnsucht und Sinnlichkeit<sup>65</sup>.

Er will in seinem deutschen Shakespeare *die gespannte Kraft, die straffe Woblung, die Seelenglut der Renaissance* festhalten<sup>66</sup>. Gundolf hatte ebensogut sagen können, er wolle in seinem deutschen Shakespeare die Renaissance erstehen lassen. Denn für ihn bannt Shakespeare dichterisch das wirkliche All in wirkliches Leben. Er deutet die Welt nicht nur, sondern er enthält sie. Die Welt ist in Shakespeares Werken nicht bloß dichterisch ausgesprochen, sondern Shakespeare als Mensch ist selbst eine Welt<sup>67</sup>. Was wir über seine Zeit wissen, wissen wir durch ihn.

<sup>64</sup> *Shakespeare in deutscher Sprache herausgegeben. Zum Teil neu übersetzt* 6 Bde. 2. Aufl. Berlin 1925. Bd. I S. 5. *Romeo und Julia* ist das einzige Stück Schlegels, das Gundolf neu übersetzte. — <sup>65</sup> a. a. O. S. 6. — <sup>66</sup> a. a. O. S. 6. — <sup>67</sup> *Shakespeare sein Wesen und Werk* 2 Bde. Berlin 1928. Bd. I S. 9 f.

Wir fassen nicht Shakespeares Werk aus seinem Zeitalter sondern sein Zeitalter durch sein Werk<sup>68</sup>

Für Gundolf ist Shakespeare der *Mann der wie vielleicht kein zweiter das All in sein Ich herein verwandelt hatte*<sup>69</sup> Aus diesen Anschauungen wächst Gundolfs Übertragung Sie ist als erhabenes Denkmal für Shakespeares schöpferisches Genie gedacht Über dem deutschen Shakespeare Gundolfs liegen der Zauber einer vergangenen Epoche, die würdige Ruhe eines großen Menschen und die edle Erhabenheit eines allumfassenden Geistes Gundolf macht Shakespeare zum Klassiker, der in seiner idealen, gerundeten Gestalt zeitlos sein sollte Die folgenden Verse aus *Macbeth* mögen zeigen, wie Gundolf in der Formulierung von Gedanken, in Wortwahl und Rhythmus, in Ton, Atmosphäre und Bewegung diesem Ziele zustrebt

Das Morgen und das Morgen und das Morgen  
Schleicht so im winzigen Schritt von Tag zu Tag  
Bis zu der letzten Silb im Buch der Zeit  
All unsre Gestern leuchten Narren heim  
Zu Staub und Tod Aus Lichtstumpf, aus! Das Leben  
Ist nur ein wandelnd Schemen bloss ein Mime  
Der stelzt und knirscht sein Stundchen auf der Bühne  
Und wird nicht mehr gehört ist eine Mär  
Die ein Verrückter bringt, voll Schall und Wut  
Doch sie bedeutet nichts <sup>70</sup>

Gundolfs Übersetzungen können nicht befriedigen, weil sie Shakespeare idealisieren, umformen und verfälschen

Unser Jahrzehnt erlebte die Veröffentlichung einer vollständigen Neuübersetzung der Bühnenwerke Shakespeares von Richard Flatter und das Erscheinen einiger von Theodor von Zeynek übertragener Dramen



# DEUTSCHE SHAKESPEARE-ÜBERSETZUNGEN IM LETZTEN JAHRHUNDERT

(etwa 1860—1950)

VON

KATHE STRICKER

Lange Zeit dauert es, bis Shakespeare der unsrige wird, nicht nur als Kunder seines eignen Zeitgeistes im Umbruch von Renaissance zum Barock, sondern auch zeitlosen Menschentums in seinen Hohen und Tiefen. Der deutsche Geist reift langsam im 17. und 18. Jahrhundert heran für das Verständnis seines Werkes. Erst zur Zeit der Weimarer Klassiker und Romantiker, als deutsches Denken, sei es in Dichtung, sei es im Forschen und in sich in vollendeter, von fremden Einflüssen freigewordener Sprachform äußert, geben Schlegel-Tieck dem Shakespeare-Werk ein deutsches Gewand, das trotz vorhandener Mängel wie die deutsche Bibel Luthers seinen ehrenvollen Platz weiterhin behaupten wird. Wiederum langsam setzt sich dieser Shakespeare durch beim Lese- und Theaterpublikum. Noch gibt es ältere und neuere verschiedenwertige Übersetzungen und buntscheckige Bearbeitungen der Dramen daneben in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Wie entwickelt sich nun der deutsche Shakespeare weiter bis auf unsere Tage? Darüber sollen die folgenden Ausführungen uns aufklären. Wir behandeln auch das erst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland bekannt gewordene nichtdramatische Werk, nämlich seine Sonette und die Epen *Venus and Adonis* und *The Rape of Lucrece*. Wir beschränken uns in der Darstellung auf die wichtigsten Momente der Entwicklung, schließen die textliche Behandlung im Film und in Vertonungen aus, berücksichtigen überhaupt nur uns bedeutsam erscheinendes Schaffen für den deutschen Shakespeare, das wir leider nur in beschränktem Maße durch Übersetzungsbeispiele veranschaulichen

konnen Schlegel-Tieck-Texte, die immer wieder zum Vergleich heranzuziehen sind, entnehmen wir der zweiten Gesamtausgabe in zwölf Banden, die als *Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck* noch zu beider Lebzeiten 1839/40 bei G. Reimers-Berlin erschien. Aus Platzmangel verzichten wir auf den jeweiligen englischen Text wie auch auf umfangreichere Literaturangaben allgemeinen Charakters.

Noch gründlicher, umfassender als bisher und auf immer neue Weise setzt sich dieses Schaffen für Shakespeare in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts fort. Es ist die Zeit des werdenden und gewordenen Reichs, wo das Wort Deutschland Einheit, Gedeihen und Kraft bedeutet. Man hat besonderes Verstandnis für die Vaterlandsliebe und den nationalen Stolz Shakespeares. Diese Zeit des Realismus mit ihrem Ringen um Objektivität, d. h. Vorurteilslosigkeit, Wahrheit und Klarheit auf naturwissenschaftlichem wie geistigem Gebiete, führt zu gründlicher Quellen-, Text- und Stilkritik neben gleichfalls eingehender literarhistorischer, grammatikalischer und lexikographischer Forschung. Deutsche, englische und amerikanische Gelehrte, z. B. Delius, Schmidt, Dyce, Clark, Wright, Furness, Murray, Bradley, Furnivall u. a. schaffen verbesserte Textunterlagen, gehaltvolle Erläuterungen, neue philologische Hilfsmittel, so daß die Übersetzungsarbeit erleichtert wird und zu einem echteren Shakespeare hinführt. Nachhaltigen Antrieb, sich mit Shakespeare zu beschäftigen, bringt sein zweihundertjähriger Geburtstag 1864. Trotz der Kriegsstürme in Schleswig-Holstein und Danemark begeht man vielerwärts den 24. April festlich in Deutschland, am eindrucksvollsten in Weimar mit der zyklischen Aufführung der Königsdramen von *Richard II.* bis *Richard III.* unter der Leitung des wagemutigen Intendanten Franz von Dingelstedt in dem Sinne, wie er es in seinem Prolog ausspricht:

Seht heut' gesellt, im heil'gen Bund der Dritte,  
Zu Deutschlands Dioskuren sich der Brite,  
Auch er ist unser, so ruf' ich jubelnd aus,  
Am Shakespeare-Fest im Goethe-Schiller-Haus!

Er hofft sogar von ihm

Er eint wie Prospero, was der Sturm geschieden,

Und ruft uns zu Weltpoesie — Weltfrieden!

[Fr Dingelstedt, *Samtliche Werke*

Berlin 1877, Bd 9 S 43 und 46]

Derselbe Dingelstedt setzt sich damals kraftig für das Zustandekommen einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft ein. Neben Dingelstedt tritt als besonders werbe- und theaterfreudig der auch praktisch erfahrene Direktor der Continental Gasgesellschaft, Wilhelm Oechelhauser, in Dessau. Dem deutschen Volke will man „den größten Dichter germanischer Zunge“ auf vielgestaltige Weise erschließen, vor allem durch eine volkstümliche Ausgabe der Werke mit sachlichen Anmerkungen. Noch verwirklicht sich dieser Volks-Shakespeare nicht. Zunächst gibt es umfangreiche, teure, deutsche Ausgaben. Dingelstedt plant seit Jahren einen deutschen Shakespeare als Weihegeschenk für das Jubeljahr, der auch Grundtext für die Theater werden soll<sup>1</sup>. Der „vielfach undeutsche“ Schlegel-Tieck-Text genügt ihm nicht mehr, soll aber mit anderen Übersetzungen zu verbessernde Grundlage bleiben. 1865 erscheint dieser deutsche Shakespeare unter seiner lockeren Leitung beim Bibliographischen Institut, das sich damals noch in Hildburghausen befindet, als Teil der ausländischen Klassiker. Andere Mitarbeiter, als er anfangs plant, hat Dingelstedt in dem Germanisten Karl Simrock, dem Dichter Wilhelm Jordan, dem Schulmann Heinrich Viehoff, dem Schriftsteller Ludwig Seeger und F. A. Gelbcke gefunden. Einige Jahre später betraut der Brockhaus-Verlag, Leipzig, den Dichter Friedrich Bodenstedt, den Herausgeber der ersten von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegebenen Jahrbücher, mit einer neuen deutschen Shakespeare-Ausgabe. Dem gewandten und beziehungsreichen Bodenstedt und dem Verlage gelingt es, besonders bekannte und geschätzte Übersetzer zu gewinnen, nämlich die Dichter Paul Heyse, Hermann Kurz, Georg Herwegh, Adolf Wilbrandt,

<sup>1</sup> Wilhelm Schort: *Dingelstedts Plan einer neuen Shakespeare-Übersetzung*. Shakespeare-Jahrbuch 76 S 137 ff

den Senator Otto Gildemeister und den Anglisten Nicolaus Delius 1867—70 erscheint diese Ausgabe gleichzeitig und in friedlichem Wettbewerb mit der von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft geplanten und ausgeführten, die von dem Universitätsprofessor Hermann Ulrich geleitet wird<sup>2</sup> Auch für diese Ausgabe setzen sich die Mitarbeiter anders zusammen, als man ursprünglich beabsichtigt hat Der Lexikograph Alexander Schmidt, der Gelehrte Ferdinand Leo, der Universitätsprofessor Karl Elze, der Schulmann Wilhelm Hertzberg übernehmen die Arbeit

Alle drei Unternehmungen erkennen den Wert der Schlegel-Tieck-Übersetzung an und bearbeiten hauptsächlich die Tieck-Baudissin-Texte Am treuesten bleibt ihnen die Ulrich-Ausgabe Eine gewisse Einheitlichkeit wird hier insofern gewahrt, als Schmidt bei weitem die meisten Dramen durchsieht, unter ihnen fast alle Schlegel-Übersetzungen Er ändert wenig, selbst in Baudissins *Lustigen Weibern von Windsor* und Dorothea Tiecks *Wintermarchen* Nur sprach- und textkritisch unbedingt notwendige Änderungen nimmt er vor Ähnlich verfährt Elze in *König Johann Hamlet*, *Der Widerspenstigen Zähmung* und *Timon von Athen* Neubearbeitet werden *Coriolan* von Herwegh (bzw Ulrich), der später zu der Brockhaus-Ausgabe hinüberwechselt, *Macbeth* von Leo und vor allem die von Hertzberg übernommenen Dramen *Heinrich VIII*, *Liebes Leid und Lust*, *Komödie der Irrungen*, *Titus Andronicus*, *Troilus und Cressida*, *Ende gut, alles gut*, *Die beiden Veroneser* und *Cymbelin* Hertzberg besteht auf diese Neubearbeitungen im Gegensatz zu Ulrich und Oechelhauser und führt sie im ganzen genauer dem Urtext gegenüber als seine Vorgänger aus

Weniger konservativ gibt sich die Brockhaus-Ausgabe Auch sie ist bis zu einem gewissen Grade dadurch einheitlich, daß Gildemeister den Hauptanteil an der Arbeit hat, nämlich zwölf Schlegel-Dramen, darunter alle Historien, dazu *Julius Caesar* und *Was ihr wollt*, Baudissins *Verlorene Liebesmüh* und Dorothea Tiecks *Wintermarchen* und *Cym-*

<sup>2</sup> Näheres Albert Ludwig *Die Deutsche Shakespeare Gesellschaft* Shakespeare Jahrb 49 S 54

behn Er übersetzt die beiden letzten Dramen neu, und zwar richtiger, gewandter und feinfühlicher als andere Schlegel gegenüber ist er am vorsichtigsten und verständnisvollsten von allen seinen Mitarbeitern Sehr hoch steht dessen Werk für ihn, deshalb sagt er z B in der Einleitung zu Julius Cäsar „Ich habe es bei Schlegels Wort bewenden lassen, wo nach meinem Urteil Schlegels Wort das richtige war, und bloß da, wo ich eine Verbesserung für möglich hielt, eine solche versucht“ Bodenstedt, der *Macbeth*, *Hamlet*, *Romeo und Julia*, *Sommer-nachtstraum*, *Maß für Maß*, *Othello*, *Sturm und Kaufmann von Venedig* übersetzt, ist Shakespeare gegenüber glatter, aber matter und oft recht ungenau Im ganzen ähnlich übersetzen Heyse *Timon von Athen*, *Antonius und Cleopatra*, Herwegh *Lear*, *Troilus und Cressida*, *Komodie der Irrungen*, *Wie es euch gefällt*, *Zahmung der Widerspenstigen*, *Ende gut, alles gut*, Wilbrandt *Uiel Larm um nichts* und *Coriolan*, während Delius *Titus Andronikus* und *Perikles* wohl sprachlich in vielem richtiger, aber nüchtern bearbeitet In den *Lustigen Weibern von Windsor* läßt der Übersetzer Kurz entgegen früherem Verfahren Cajus und Evans wohl sprachfremd, aber nicht in einer bestimmten Mundart sprechen

Am wenigsten gelungen ist die Dingelstedt-Ausgabe Es fehlt straffe Leitung, es fehlen den Standpunkt damaliger Forschung wiedergebende Einleitungen und Erläuterungen Frei und den Shakespeare-Stil oft nicht richtig wiedergebend, wenn auch manche sprachliche Verbesserungen bringend, übersetzen alle, am freiesten und ungleichmäßigsten wohl Seeger in seinen Übertragungen von *Hamlet*, *König Johann* und *Timon von Athen* Die Hauptarbeit übernimmt hier Simrock mit vierzehn Dramen (*Wintermarchen*, *Uiel Larm um nichts*, *Maß für Maß*, *Verlorene Liebesmuh*, *Die beiden Edelleute aus Verona*, *Perikles*, *Walpurgisnachtstraum*, *Kaufmann von Venedig*, *Antonius und Cleopatra*, *Die Kunst, eine böse Sieben zu zähmen*, *Wie es euch gefällt*, *Die lustigen Weiber von Windsor*, *Ende gut alles gut*, *Troilus und Cressida*) und neben ihm Viehoff mit elf Dramen (*Richard II*, *Heinrich IV, Teil 1 und 2*, *Heinrich V*, *Heinrich VI, Teil 1, 2, 3*,

*Heinrich VIII, Titus Andronicus, Julius Caesar und Coriolan*) Jordan übersetzt *Macbeth, Romeo und Julia, Lear, Cymbelin, Richard III, Othello* und Dingelstedt die *Komodie der Irrungen*, den *Sturm* und *Was ihr wollt*

Als Übersetzungsproben der verschiedenen Ausgaben geben wir eine Schlegel-Stelle, die Schlußworte aus *König Johann* in der Fassung Elzes (unverändert), Gildemeisters und Seegers und eine Baudissinstelle aus *Viel Lärm um nichts* V, 1, die Klage Leonatos um Hero, neben der von Schmidt (kaum geändert), Wilbrandt und Simrock. Wir erkennen deutlich die ganz verschiedene Stellung gegenüber den älteren Übersetzungen

### Schlegel

Laßt uns der Zeit das nöth'ge Weh nur zahlen,  
 Weil sie vorausgeeilt ist unserm Gram —  
 Dies England lag noch nie und wird auch nie  
 Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen  
 Als wenn es erst sich selbst verwunden half  
 Nun seine Großen heimgekommen sind,  
 So rüste sich die Welt an dreien Enden,  
 Wir trotzen ihr, nichts bringt uns Noth und Reu',  
 Bleibt England nur sich selber immer treu!

Schlegel, *Shakespeares dramatische Werke* übersetzt  
 von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck,  
 Berlin 1839/40, Bd 1, S 96

### Gildemeister

Oh, zahlt der Zeit nur ganz nothwend'ge Trauer,  
 Da wir mit unserm Schmerz im Vorschuß sind  
 Dies England lag noch nie und wird auch nie  
 Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,  
 Wenn es nicht erst sich selbst verwunden half  
 Nun diese seine Fürsten heimgekehrt,  
 So komme nur die ganze Welt in Waffen

Wir trotzen ihr, nichts bringt uns Noth und Reu'  
Bleibt England nur sich selber immer treu!

Bodenstedt, *Shakespeares dramatische Werke*  
Leipzig, 1872 Bd 4, S 92

Seeger

Laßt uns der Zeit nicht mehr Tribut  
Als nothig zahlen, reichen Vorschuß hat  
Sie schon zuvor an Gram von uns empfangen —  
Dies England lag noch nie und wird auch nie

Zu Fußern einem stolzen Sieger liegen,  
Als wenn es selbst sich Wunden schlagen hilft  
Da diese Edlen wieder heimgekehrt,  
So mögen die drei Ecken nun der Welt  
In Waffen kommen, — wir wir trotzen ihnen!  
Nichts unterm Himmel macht uns Furcht und Reu',  
Bleibt England nur sich selber immer treu!

Dingelstedt, *Bibliothek ausländischer Klassiker*,  
Hildburghausen 1855, Bd 27, S 118/19

Baudissin

Spare deinen Rath!  
Er fällt so fruchtlos in mein Ohr, wie Wasser  
Ein Sieb durchströmt O gieb mir keinen Rath!  
Und keinen Troster laß mein Ohr erquicken,  
Als solchen, dessen Schmerz dem meinen gleicht —  
Bring mir 'nen Vater, der sein Kind so liebte,  
Des Freud' an ihm vernichtet ward, wie meine,  
Und heiß' Geduld ihn predigen  
Miß seinen Gram nach meinem auf ein Haar,  
Jeglichem Weh entsprich' ein gleiches Weh,  
Und hier wie dort ein Schmerz für jeden Schmerz,  
In jedem Zug und Umriß Licht und Schatten

Baudissin a a O, Bd 7, S 177

Schmidt

Spar' deinen Rath!

In jedem Zug und Umriß, Form und Größe

Ulrici *Shakespeares Dramatische Werke*

Berlin 1867 Bd 7, S 222

Wilbrandt

Ich bitte dich

Spar' deinen Rath, er fällt mir in das Ohr

Wie Wasser in ein Sieb Nur keinen Rath,

Und laß mein Ohr von keinem Troster streicheln,

Als wer ein Leid erfuhr, das meinem gleicht!

Bring mir 'nen Vater, der sein Kind so liebte

Und so die Freud an ihm verlor wie ich,

Und heiß ihn reden von Geduld!

Miß seinen Gram mit meinem Lang' und Breite,

Und laß sich beide Zug für Zug entsprechen,

Dies hier für das, und diesen Schmerz für den

In jeder Linie Form Gestalt und Größe

Bodenstedt a a O, Bd 1 S 84

Simrock

Laß den Rath, ich bitte

Er fällt so fruchtlos in mein Ohr wie Wasser

Ein Sieb durchrinnt Gib du mir keinen Rath!

Laß keinen Tröster meinem Ohre schmeicheln

Als solchen, dessen Unglück meinem gleicht

Bring einen Vater der sein Kind so liebte,

Dess' Freud' an ihm verschüttet ward wie meine

Und heiß' Geduld ihn predigen

Miß seinen Schmerz nach meiner Schmerzen Maß

Laß Ton für Ton sein Leid mit meinem stimmen

Und Gram dem Grame Zug für Zug entsprechen

In Umriß und Gestalt in Licht und Schatten

Dingelstedt a a O Bd 28 S 98



Das deutsche Lesepublikum entscheidet sich mit richtiger Einschätzung für die beiden ersten Ausgaben. Die Dingelstedt-Bearbeitung verschwindet bald vom Buchermarkt. Das inzwischen nach Leipzig übersiedelte Bibliographische Institut ersetzt sie durch eine weit bessere des Anglisten Brandl, der den Schlegel-Tieck-Text, nach sich selbst, d. h. den Ausgaben eigener Hand, also besonders wohl nach der zweiten Auflage von 1839/40, und den Ulrici- und Bernays Ausgaben geprüft, zugrunde legt. Der Literaturhistoriker Michael Bernays, der als erster die Manuskripte Schlegels und später Baudissins — die von Dorothea sind ja leider unauffindbar — gründlich prüft, gibt 1871 bei Reimer, Berlin, die dramatischen Werke Shakespeares heraus als „Durchsicht“ und nicht „Bearbeitung“ des Schlegel-Tieck-Textes<sup>3</sup>. Selbst Dorotheas Werk bleibt bis auf wenige Zeilen unverändert, die nach Schmidt und Hertzberg verbessert werden. Übertrumpft wird also noch die konservative Shakespeare-Gesellschaft. Sie bekennt sich zu seinen Grundsätzen, als die langersehnte, billige, deutsche Volksausgabe der Dramen, die England längst z. B. in der Globe Edition besitzt. Tat wird Treibende Kraft ist Oechelhauser, der sie im Auftrag der Gesellschaft 1891 herausgibt mit dem glänzenden Erfolg, daß in zehn Jahren in dreißig Auflagen 60 000 Exemplare zu je drei Mark verkauft werden. Oechelhauser hat nie die vom Verlage gewünschte Burgschaftssumme von 1000 Mark zu zahlen brauchen. Bekannte Verlagsgesellschaften bringen nun gleichfalls billige Einzelausgaben, in denen sich allmählich ein nur bereinigter Schlegel-Tieck-Text durchsetzt, z. B. in Meyers Volksbüchern (Bibliographisches Institut, Leipzig) seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, und in den Hendel-Büchern, Halle, Bibliothek der Gesamtliteratur, seit der ersten Hälfte der neunziger Jahre. Allen anderen voran bemüht sich der Reclam-Verlag in seinen bekannten rosa Heften (Reclams Universalbibliothek) für den deutschen Shakespeare<sup>4</sup>. Schon seit 1865 erscheinen die Bandchen zu je

<sup>3</sup> Siehe M. Bernays: *Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare* Leipzig 1872.

— <sup>4</sup> Die Angaben beruhen auf bereitwilliger Auskunft des Verlages und der Schrift von G. Witkowski: *Fünfzig Jahre Universalbibliothek* Leipzig 1917.

zwei Silbergroschen damals als Vorläufer der Universalbibliothek Reclams von 1867 an Fast viereinhalb Millionen Shakespeare-Bändchen werden während der Jahre 1867—1908 vertrieben, eine Zahl, die nur von Ibsen und Schiller übertroffen wird. Auch Reclam bringt erst später den reinen Schlegel-Tieck. Seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre erscheinen bei ihm Sonderbändchen als Bühnenausgaben von ungleichmäßigem Wert, betreut von Fachleuten, z. B. Eugen Kilian, Ludwig Barnay, aber auch anderen, z. B. von den Dichtern C. F. Wittmann, Wolzogen, die meistens nach Schlegel-Tieck arbeiten. Der Cotta-Verlag, Tübingen, später Stuttgart, läßt in seiner billigen *Bibliothek der Weltliteratur*, seit 1886 erscheinend, Shakespeares Dramen von dem Germanisten Max Koch betreuen, der eine zwölfbändige Ausgabe bringt und nur in einigen Dramen statt Tieck noch Voß und Kaufmann benutzt.

Leider können wir hier und auch späterhin nicht auf Veröffentlichungen bunter Art des Shakespeare-Werkes eingehen, etwa auf die im Salon unserer Großeltern ausliegenden „Prachtausgaben mit Bildern“ — Konewkas geniale Scherenschnitte zum *Sommernachtstraum*, *Heinrich IV., Teil 1 und 2*, den *Lustigen Weibern von Windsor* waren damals wenig bekannt —, auf „gereinigte“, d. h. von Unanstandigkeiten „befreite“ Familien-Shakespeare-Ausgaben, auf bis in unsere Zeit immer wieder erscheinende Anthologien mit mehr oder weniger verheißungsvollen Titeln und Absichten, Shakespeare-Kalender, Schulausgaben u. a. m.

Wichtiger ist für uns die Frage „Wie verhält es sich mit der textlichen Gestaltung auf der Bühne in unserem Zeitabschnitt?“ Haben wir es doch zahlenmäßig mit einem Bekenntnis zum deutschen Shakespeare zu tun, wie es damals kein anderes Volk der Erde aufzuweisen hat. 19071 Aufführungen in 28½ Jahren, also fast 670 Aufführungen jährlich, sind nach Theaterstatistiken des deutschen Shakespeare-Jahrbuches errechnet worden von dem noch später zu erwähnenden Theaterfachmann Joseph Savits<sup>5</sup>. Oechelhauser und der Theaterdirektor

<sup>5</sup> J. Savits: *Shakespeare und die deutsche Bühne des Dramas* 1917 S. 276

Ed Devrient unternehmen es in dieser Zeit, einen gleichsam kanonischen Buhnentext zu schaffen der erstere in *William Shakespeares dramatische Werke für die Bühne bearbeitet*, 1870—78 in 27 Bänden erscheinend, und letzterer mit seinem Sohn Otto in *Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare* in sechs Bänden 1873 ff., unvollendet bleibend Beide nehmen als Grundlage den Schlegel-Tieck-Text Vollständiges Gelingen ist ihnen nicht beschieden worden Es bleibt auf den meisten Bühnen bei dem Vielerlei der Bearbeitungen, die Shakespeare noch immer Gewalt antun, sei es durch zu starke Textverkürzungen und Streichungen von Personen und Handlungen, durch Änderung und Umstellung der Szenen, um wirksamere Abgänge für die damals wie heute so beliebten „Stars“ zu erzielen oder gar durch willkürliche Textveränderungen und eigene Hinzufügungen Mit schlechtem Beispiel geht hier der sonst verdienstvolle Dingelstedt in seiner Bearbeitung der Königsdramen voran Es ist zu bedauern, daß er, der theoretisch so hoch über die Sendung des deutschen Theaters gegenüber Shakespeare denkt, ihm praktisch ein solch brutaler, wenn auch erfahrener Bearbeiter wird Im ganzen maßvoller, nicht Eigenwerk bringend, verfährt Oechelhauser in seiner genannten Ausgabe, aber nicht so buhnenkundig Ihm wie den beiden Devrients kommt es hauptsächlich auf Glattheit an, d h auf Bandigung der Shakespeareschen Kraft, die ihnen selbst in dem schon abgeschwachten Schlegel-Tieck-Deutsch noch zu stark scheint Auch der große Wiener Bühnenleiter Heinrich Laube bringt nur sachlich und sprachlich stark bearbeitete Shakespeare-Dramen im Burgtheater und später im Stadttheater heraus Raunt er auch in *Lear* endlich mit dem „Wiener Schluß“ auf, d h gibt er die volle Tragik des Schlusses, benutzt er doch in *Was ihr wollt* zuviel von Deinhardsteins einst so beliebter „Viola“ Dieser alte Schlager wie auch Beck's *Qualgeister* und Schillers *Macbeth* leben noch immer auf den deutschen Bühnen Andere Einzelausgaben, von Theaterfachleuten oder interessierten Laien herausgegeben, sind ähnlich frei, z B von dem zeitweiligen Präsidenten der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Gisbert Freiherr von Vincke *Ende gut, alles gut, Maß für Maß*,

*Uiel Larm um nichts u a m*, von F A Leo *Antonius und Cleopatra*, von dem Braunschweiger Theaterleiter K o c h y *Lear* und endlich von dem geistvollen Kunder und Ausleger dramatischer Kunst überhaupt, dem Bibliothekar Heinrich B u l t h a u p t, eine *Imogen* nach Hertzbergs Übertragung von *Cymbelin* Diese nicht gelungene Umdichtung ist kaum noch Shakespeare-Werk wie ebenfalls sein noch freier bearbeiteter *Timon von Athen* Wertvoller ist eine Bearbeitung von *Der Widerspenstigen Zähmung* von dem Theaterfachmann Robert K o h l r a u s c h, der mit Erfolg das lustige Vorspiel vom Kesselflicker Schlucker (bei Tieck Schlau) benutzt, auch das nichtshakespearesche Zwischenspiel in *Taming of a Shrew* für die Bühne gewinnt

Als besonders wichtig und neu beschert uns aber die Bühne im letzten Drittel unseres Jahrhunderts die Tatsache Shakespeare wird unverändert mit höchstens vereinzelt Streichungen und textlichen Verbesserungen auf manchen deutschen Bühnen gebracht Mit gutem Beispiel gehen die M e i n i n g e r hier in ihren mustergültigen Aufführungen von klassischen Dramen der Weltliteratur voran<sup>6</sup> Während der Jahre 1874—90 spielen sie in 820 Aufführungen *Julius Caesar*, *Wintermarchen*, *Was ihr wollt*, *Macbeth*, *Kaufmann von Venedig* *Der Widerspenstigen Zähmung* Shakespeare steht nach der gesamten Aufführungszahl an zweiter Stelle, nämlich nach Schiller Nur in einem Fall wird man Schlegel-Tieck untreu *Der Widerspenstigen Zähmung* wird noch als Deinhardtsteins *Widerspanstige* gegeben Einige Spielleiter arbeiten im Sinne der Meininger weiter, auch in textlichen Fragen Kuhn und in vielem schon Künftiges vorwegnehmend, geht J o c z a S a v i t s vor, der 1889—1906 die Shakespeare-Bühne des Münchener Hoftheaters leitet<sup>7</sup> Auf seiner dekorationslosen Bühne läßt er siebzehn Shakespeare-Dramen in 274 Aufführungen spielen Durch seine unverkürzte Textgestaltung will er den „originalen“ Shakespeare, den er am reinsten in der unveränderten Verdeutschung Schlegel-Tiecks findet, zu der ihm gebührenden Stellung im deutschen Theater ver-

<sup>6</sup> Siehe Max G r u b e *Geschichte der Meininger* 1926 Schluß des darstellenden Teiles —  
<sup>7</sup> a a O Seite 348

helfen Daß diese noch nicht vor und zu seiner Zeit erreicht wurde, begründet er vor allem damit, weil man zweierlei Shakespeare für Deutschland geschaffen hat „Einen echten und rechten für die Literatur und die gelehrte Forschung und einen schlechten und zerstückelten für das Theater und die Bühne Und damit hat man nicht nur Shakespeare, sondern auch die deutsche Bühne bis auf unsere Tage unberechenbar geschädigt“<sup>8</sup>

Bedeutsam, wenn auch nur selten wirklich wort- und stilgetreu dem Original gegenüber sind die in unserem Zeitabschnitt eifrig fortgesetzten Versuche, Shakespeares Sonette und epischen Gedichte zu verdeutschen Deutlich erkennen die aus Laien- und Fachkreisen stammenden Übersetzer die großen Schwierigkeiten, diese rhythmisch, gedanklich und stilistisch so kunstvollen Schöpfungen auf Deutsch wiederzugeben, wie es z B einer von ihnen, der ehemalige Offizier Alfred v o n M a u n t z , in dem Vorwort zu seiner Übertragung ehrlich zugibt, wenn er sagt „ Dennoch mochte ich den Namen ‚Übersetzung‘ nicht ohne weiteres auf mein Werk anwenden Von einer solchen muß man die Wiedergabe aller Worte und Gedanken des Originals fordern Dies ließe sich bei Shakespeares Gedichten nur ermöglichen, wenn man Prosa oder ein längeres Versmaß anwendete, denn die englische Sprache ist bekanntlich reicher an einsilbigen Worten, kurzen Ausdrucksweisen und Reimen als die deutsche Aber selbst wenn man auch dieses Auskunftsmittel wählte, so mußte man doch immer noch dem Leser viele Wortspiele und Alliterationen nach Wort und Sinn schuldig bleiben, und der Charakter der Gedichte ginge in beiden Fällen mehr oder weniger verloren“<sup>9</sup> Seine dammernde Erkenntnis der für die Elisabethaner so modischen und mit bewußter Absicht von ihnen gebrauchten euphuistischen und eigenwillig barocken Ausdrucksweise, die Shakespeare nicht nur in den Dramen, sondern auch hier glanzend zu handhaben versteht, geht früheren Übersetzern unseres Zeitabschnittes, selbst noch B o d e n s t e d t und J o r d a n , entschieden ab Ihre Über-

<sup>8</sup> a a O Seite 476 — <sup>9</sup> *Gedichte von William Shakespeare ins Deutsche übertragen* von A v o n M a u n t z Berlin 1894 Seite IV/V

setzungen sind farblos, wenn auch klar. Sie haben wenig mit Shakespeare gemein, weil zuviel von seinem Gedankenreichtum und seiner Stilkunst unterschlagen wird. Die Sprache ist glatt, weil man auf die bei treueren Übersetzern, z. B. selbst bei Gildemeister, häufigen, manchmal unschönen Auslassungen der Endungen und Zusammenziehungen im Worte verzichtet. Auch rhythmisch erreicht man nicht den Shakespeare-Klang wegen der im Deutschen nicht zu umgehenden, aber zu reichlich verwandten weiblichen Versausgänge. Zwar versuchen Gelbcke, der Oberforster Neidhardt und Gildemeister wenigstens die beiden letzten Zeilen, die meistens eine Zusammenfassung bringen, männlich kraftig ausklingen zu lassen. Bei Simrock und Gildemeister finden sich bisweilen Ansätze zu nur männlichen Ausgängen. Nicht Shakespeares ungegliederte sondern die italienisch-deutsche Gliederung der Sonette in drei Strophen und zwei Schlußzeilen geben Simrock und Jordan. Eigenwillige neue Gruppierung der Sonette findet sich bei Bodenstedt, Gelbcke und Krauss. Als Proben der vor allem in Gildemeisters Werk gegen früher fortgeschrittenen Meisterung des Originaltextes bringen wir seine fast vollkommen gelungene Übertragung — mit nur einigen Ungenauigkeiten, Auslassungen und Umstellungen — von Sonett 34, einem verhältnismaßig leichten Gedicht, und stellen daneben Bodenstedts glatte, aber ungenaue Fassung nach einer anderen Zählung.

#### Bodenstedt

Warum verhiëßest Du solch schonen Tag  
 Und ließest ohne Mantel mich verreisen,  
 Da auf dem Weg schon heimlich lauernd lag  
 Der Wolken Schaar, die trüb Dich jetzt umkreisen?  
 Genug ist's nicht, die Wolken zu zerstreuen  
 Und mir das sturmgepeitschte Angesicht  
 Zu trocknen, — wer kann sich des Balsams freuen,  
 Der nur die Wunde heilt, den Unglumpf nicht?  
 Mein Weh verscheuchen kann nicht Deine Scham,  
 Dein Mitgefühl ersetzt nicht den Verlust,

Die späte Reu' versöhnt nicht meinen Gram  
Und lindert kaum den Schmerz in meiner Brust  
Doch diese Perlen, die Dein Auge netzen,  
Sind reich genug mir alles zu ersetzen  
Bodenstedt Sonett 49 *William Shakespeares Sonette*  
*in deutscher Nachbildung* Berlin 1866, Seite 71

Gildemeister

Weshalb versprachst du solchen schönen Tag  
Und locktest ohne Mantel mich ins Feld,  
Wo bos Gewölk mich nun ereilen mag,  
Das deinen Glanz mit eklem Qualm entstellt?  
O nicht genug, daß du die Wolke teilst  
Und trocknest mein vom Sturm gepeitscht Gesicht  
Wenn du die Wund' und nicht die Schande heilst  
So rühmt der Kranke deinen Balsam nicht  
Mein Schmerz genest auch nicht durch deine Scham,  
Ob du bereust bleibt der Verlust doch mein,  
Nur schwachen Trost bringt des Beleid'gers Gram  
Dem der beleidigt trägt das Kreuz der Pein  
Doch, o die Thräne deiner Lieb' ist reich,  
Wie Perlen sind und löst die Schuld sogleich  
Gildemeister, Sonett 34 *Shakespeares Sonette*  
Leipzig 1871, Seite 34

Es ist schade, daß Gildemeister seine Übersetzung von *Venus und Adonis* und *Lucretia* nicht vollendet und veröffentlicht hat, die ganz von dem ersten Gedicht und teilweise von dem letzteren geschrieben vorliegt<sup>10</sup> Seine vielseitige sonstige Tätigkeit ließ ihn wohl nicht dazu kommen Jedenfalls übertrifft er auch hier rhythmisch und stilistisch die damaligen, uns schon von den Sonetten her bekannten Übersetzer der beiden Gedichte Jordan, Bodenstedt, Simrock, Neidhardt und von Mauntz Zu ihnen gesellen sich noch der Universitätsprofessor Benno Tschischwitz und der Shakespeare-Bacon-Fanatiker Edwin

<sup>10</sup> Rudolf Thiel *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen* Breslauer Dissertation 1911 S. 37 f.

Bormann, der in rhythmischer Prosa „die erste wort- und sinngetreue Übersetzung und Erläuterung“ bringen will Wir stellen als Beispiel Strophe 31 in der Gildemeister-Fassung neben die weniger gelungenen von Neidhardt und Bormann und beschränken uns auf eine Verserzählung

### Gildemeister

Adonis aber, in der Seel' ermattend,  
Im finstern Auge Haß und Überdruß,  
Mit düstern Brau'n sein Antlitz überschattend,  
Wie Sonnenschein vor Wolken weichen muß,  
Ruft grämlich Pfui' von Liebe jetzt kein Wort!  
Die Sonnenglut verbrennt mich, ich muß fort!

Fassung von 1869 nach dem Manuskript ausgezogen von R Thiel  
a a O S 39

### Neidhardt

Adonis aber lässig, ja mißachtend,  
So mürrisch blickend fast wie sie verliebt  
Die dustren Brau'n sein schönes Aug umnachtend  
Wie wenn des Himmels Antlitz Nebel trubt,  
Die Miene sauer, ruft Pfui — laß das Buhlen —  
's ist heiß — fort muß ich — mir beginnt zu schwulen

*Shakespeares kleinere Dichtungen* Deutsch von Alexander Neidhardt  
Berlin, Hofmann & Comp, o J, S 88

### Bormann

Da ruft Adonis mit verdross nem Geist  
Mit schwerem, dunklem, mißvergnügtem Auge,  
Die dustern Brauen den schonen Blick verdeckend,  
Wie Dunstgewolk, wenn es befleckt den Himmel,  
Mit saurer Miene Pfui, nichts mehr von Liebe,  
Die Sonne brennt mein Antlitz, ich muß gehn

*Bacon-Shakespeares Venus und Adonis Ein buchstablich genauer  
Wiederabdruck der ältesten Originalausgabe vom Jahre 1598 Verbunden  
mit der ersten wort- und sinngetreuen Übersetzung und Erläuterung* 1899 Seite 29



Was ergibt sich nun aus dem bisher Dargestellten? Der Schöpferzeit, in der Schlegel und Tieck uns den deutschen Shakespeare bescheren, folgt in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine Prüfungs- bzw. Bewahrungszeit. Man erkennt mit besserer sprachlicher und kritischer Schulung und neuen Hilfsmitteln die Unzulänglichkeit vor allem des Tieck-Baudissin-Werks. Die Frage erhebt sich: „Ist es an der Zeit, den Deutschen einen neuen Shakespeare zu geben?“ Man entscheidet sich so in gemeinsamer Arbeit schaffen deutsche Dichter und Gelehrte Neuausgaben, die verschiedengradig fortschrittlich Schlegel-Tieck verbessern oder erneuern. Den ursprünglichen Text verdrängen sie nicht. Im Gegenteil in weiteste Kreise unseres Volkes dringt jetzt Shakespeare in Volksausgaben, die den fast unveränderten Schlegel-Tieck-Text bringen. Dieser Shakespeare gesellt sich in Gesamtausgaben, nicht so häufig in Einzelwerken oder Anthologien, zu unseren heimischen Klassikern. Andere ältere Übersetzungen treten stark zurück. Das Theater bringt neben überwiegend Schlegel-Tieck-Bearbeitungen, die bisweilen zu frei mit Shakespeares Dichtergut schalten, noch immer ältere beliebte und eingebürgerte Umgestaltungen seiner Werke. Auch die fortgesetzten Versuche, die nicht-dramatischen Werke zu übersetzen, zeigen Fortschritte, wenn auch nicht Vollkommenes in der sprachlichen, rhythmischen und stilistischen Wiedergabe des Urtextes.

Wie entwickelt sich aber der deutsche Shakespeare in dem neuen Jahrhundert, das Deutschland nach Macht und Glanz draußen und drinnen Abstieg, ja Zusammenbruch nach zwei verlorenen Kriegen bringt, unter deren verhängnisvollen Folgen wir noch heute trotz des „wirtschaftlichen Wunders“ leiden? In diesem schweren Schicksal ist erfreulich Shakespeares Stellung im deutschen Theater- und Geistesleben unerschüttert. Er bleibt Trost- und Kraftspender trotz unserer schweren Kämpfe gegen seine Heimat. Mogen auch um die Jahrhundertwende und später andere ausländische Dramatiker wie das nordische Dreigestirn Ibsen, Bjornson und Strindberg, der Russe Tolstoi, der Belgier Maeterlinck, der Italiener d'Annunzio eifrig bei

uns gelesen und aufgeführt, mag der Anglo-Ire Shaw mehr in Deutschland als in seiner Heimat damals gespielt worden sein, so behauptet doch vor ihnen Shakespeare seinen festen Platz unter den deutschen Klassikern. Weder der Münchener Theaterleiter Carl Langenbeck noch der Dichter Paul Ernst, die das antike Dramenideal zu neuem Leben erwecken mochten, haben seine Stellung erschüttert. Daneben versucht die deutsche Wissenschaft unseres Jahrhunderts mit der des Auslandes, Probleme verschiedenster Art, seien es Sprach- und Stilgeschichte, Metrik und Quellenkritik, Lebens- und Zeitgeschichte, Charakterologie u. a. m. für Shakespeare zu lösen. Wir erwähnen hier einige führende Persönlichkeiten, die in dieser Arbeit standen oder noch stehen in England, Amerika und Deutschland, nämlich Herford, Dover Wilson, Quiller-Couch, Pollard, Stoll, Brandl, Franz, Deutschbein, Keller, Schücking u. a. Ihr unermüdliches Arbeiten wirkt sich auch auf die vorhandenen oder neuzuschaffenden Übersetzungen aus. Wiederum erhebt sich die Frage „Besitzen wir in der Schlegel-Tieck-Übersetzung schon oder noch ein die Zeiten überdauerndes Werk, oder ist es durch neue Versuche zu ersetzen?“ Die Frage ist ebenso deutlich mit Ja wie mit Nein beantwortet worden, in beiden Fällen mit gewissem Vorbehalt. Es gibt also einen deutschen Shakespeare in altgewohntem, aber auch neuem Gewand.

Wir berichten zunächst über den nur von groben Irrtümern gereinigten Schlegel-Tieck-Text. Viele bekannte Verlagsanstalten beauftragen im neuen Jahrhundert Sachverständige mit solchen Ausgaben. Es erscheinen z. B., um einige wichtige zu nennen, in der Goldenen Klassikerbibliothek des Verlages Bong & Co. eine gute, zuverlässige Ausgabe von Wolfgang Keller, unter den Heliosklassikern des Reclamverlages eine von Ludwig Weber. Für Hesse und Becker besorgt sie Christian Becker, für die Union Deutsche Verlagsgesellschaft Julius B. a. b. und Elisabeth Levy. Nach dem ersten Weltkrieg unternimmt der Inselverlag 1920 ff. eine Ausgabe der Dramen Shakespeares in 22 Einzelbänden. Sie fällt recht ungleichmäßig aus, weil zu viele Bearbeiter mit verschiedenen Arbeitsweisen daran beteiligt sind. Besser, weil einheit-

lich von M J Wolff gestaltet, ist späterhin die Ausgabe von *Shakespeares Meisterdramen* desselben Verlages Ebenso einheitlich und sehr zurückhaltend mit Änderungen und Erläuterungen des Schlegel-Tieck-Textes ist eine Ausgabe des Tempelverlages von den Anglisten Levin Ludwig Schucking und Else von Schaubert, die erste englisch-deutsche Gesamtausgabe Solche doppelsprachigen Ausgaben werden fortgesetzt z B von Paul Wiegler, Friedrich Schwiecker u a Sie umfassen erst eine kleine Anzahl von Dramen Allein diese, besonders sorgfältig auch nach der dritten Gesamtausgabe zu Lebzeiten von Schlegel und Tieck 1843/44, früheren Drucken und den Manuskripten Schlegels bearbeitet, umfaßt eine Ausgabe von dem Verlagsbuchhändler Lambert Schneider *Shakespeares Meisterwerk*, nur 15 Dramen und die Sonette, bringt der Kohlhammer-Verlag (Herausgeber Dr Ruhle) Auch Österreich reiht sich ein, z B in einer Ausgabe, die von dem Anglisten Brunner betreut wird Ein weiterer erfreulicher Beweis für die Eingliederung des Schlegel-Tieck Shakespeares in unseren festen geistigen Besitz sind Ausgaben der rasch beliebt gewordenen Buchgemeinden, z B eine von dem schon genannten M J Wolff für den Volksverband der Bucherfreunde, eine andere von Chr Christiansen für die Leservereinigung des Gutenberg-Verlages In der für die Lesergemeinschaft des Standard-Klassiker-Verlages werden auch moderne Übersetzungen neben Schlegel-Tieck herangezogen

Unter der Fülle der Einzelausgaben erwähnen wir nur eine wertvolle Nachernte Otto Gildemeisters, nämlich Übersetzungen von *Lear*, *Romeo und Julia*, *Othello* und *Macbeth*, im Anfang unseres Jahrhunderts von dem Anglisten Spiess herausgegeben, und eine wertvolle englisch-deutsche *Hamlet*-Ausgabe von Schucking (verbesserter Schlegel-Text) Andere werden in noch zu besprechenden Zusammenhängen und als Bühnenbearbeitungen zu erwähnen sein

Wir kommen nun zu den häufiger, umfangreicher und energischer denn je einsetzenden Versuchen, für den deutschen Shakespeare ein mehr oder weniger neues Gewand zu finden Scharfe Kritik setzt ein, be-

sonders an dem Tieck-Baudissin-Werk wie üblich. Aber auch bei Schlegel findet man Mangel, man tadelt die nicht immer forderliche Mitarbeit seiner Frau Caroline. In verschiedenen Zeitschriften äußert man sich z. B. in Herrigs Archiv, den Preußischen Jahrbüchern, dem Shakespeare-Jahrbuch u. a. m. Hauptsprecher sind der Anglist Wilhelm Wetz und der Schulmann Hermann Conrad<sup>11</sup>. Den letzteren beauftragt Oechelhauser, seine von uns schon erwähnte Volksausgabe der dramatischen Werke Shakespeares zu revidieren. Stark wird der Tieck-Baudissin-Teil von ihm bearbeitet, auch in einer früheren umfangreicheren Ausgabe. Da die Übersetzung trotz mancher guten Berichtigungen im ganzen nicht einen entschiedenen Fortschritt aufweist, sondern rhythmische Mängel, sprachliche Harten, Nüchternheit und Ungeschicklichkeiten enthält, rückt die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, von Alois Brandl geführt, die nach wie vor einen neuen deutschen Shakespeare nicht von vornherein ablehnt, von Conrads Ausgabe ab und hält statt dessen die in ihrem Auftrage herausgegebene Oechelhausersche Volksausgabe auf dem Buchermarkt.

Weit wichtiger und erfolgreicher, wenn auch auf der Bühne wegen der schweren Sprache selten erscheinend, ist etwas später der Versuch Friedrich Gundols, des bekannten Literaturhistorikers, einen neuen Shakespeare zu schaffen. Nicht nur durch wichtige geistesgeschichtliche Werke, siehe „Shakespeare und der deutsche Geist“ und „Shakespeare“, sucht er dem deutschen Volk immer tieferes Erfassen des großen Engländer zu bringen, sondern auch durch eine neue Übersetzung. Ihre Eigenart entspricht dem Europaertum, das sich nicht auf deutsche Richtung beschränkt, und sonstigen Kunstanschauungen seines Lehrers und noch damaligen Freundes, des Dichters Stefan George. Das volkisch Besondere und zeitlich Bestimmte der großen ausländischen Dichter muß nach ihm in der deutschen Wiedergabe erkennbar sein. Der Aesthetiker Friedrich Theodor Vischer war der Vorläufer um 1870 dieser Auffassung, der schon von Shakespeares „nordischem, naturnahem

<sup>11</sup> Näheres Wilhelm Wetz: *Zur Beurteilung der sogenannten Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung*. Englische Studien. Band 28. S. 312 ff.

und doch so hochbewegtem, leidenschaftlich brennendem, wie aus wunderbaren Geistestiefen aufgluhendem Stil“ spricht und in diesem Sinne eigne Übersetzungsproben in seinen geistvollen Vorträgen über Shakespeare bringt<sup>12</sup> Mit ähnlichen Anschauungen regt George Gundolf nicht nur an, sondern hilft ihm an besonders schweren Stellen, die richtige Prägung im Deutschen zu finden Wird doch die „Macbeth“-Übersetzung im wesentlichen als sein geistiges Eigentum anzusehen sein Es soll in dichterischem Nachschaffen der Renaissancemensch Shakespeare zu uns sprechen, was Schlegel-Tieck in ihrem von der deutschen Klassik bestimmten Deutsch bisweilen nicht richtig widerspiegeln Wir werden sehen, daß spätere Beurteiler und Übersetzer diese Charakteristika, „die gespannte Kraft, die straffe Wolbung, die Seelenglut der Renaissance<sup>13</sup>“, die Gundolf bei Schlegel u a vermißt, wohl mit Recht dem Barock zuweisen Hohe Ansprüche stellt Gundolf an die neue Übersetzung, wenn er z B schreibt „Eine dichterische Shakespeare-Übertragung soll in die ganze deutsche Sprachfülle greifen, die den dürftigen Wortschatz des Alltagslesers naturgemäß weit übersteigt Ebenso wenig läßt sie sich beschränken von den Lesegewohnheiten der Durchschnittsbildung und von der Zungenübung der versentwohnten Schauspieler Unser Maß ist das Fassungsvermögen einer Geistergemeinschaft“<sup>14</sup> In der praktischen Ausführung dieser Gedanken ist Gundolf zurückhaltender mit Neuerungen, als man erwarten mochte Das Schlegel-Werk bleibt im ganzen erhalten bis auf die Tilgung vieler weiblicher Versausgänge und auf die fast vollständige Umarbeit von *Romeo und Julia* Von dem Tieck-Baudissin-Werk überträgt er die wichtigsten Dramen neu, nämlich Dorotheas *Coriolan* und *Macbeth*, Baudissins *Antonius und Cleopatra*, *Othello*, *König Lear*, *Maß für Maß*, *Tröilus und Cressida* Bei den übrigen, ihm weniger bedeutsam scheinenden Dramen läßt er es bei Verbesserung „wirklicher Textirrtümer“ bewenden So gibt seine Sprache Shakespeares Temperament häufig besser und stielchter als die

<sup>12</sup> Siehe Fr Theodor Vischer *Shakespeare Vorträge* 1899 Band I Seite IX/X

<sup>13</sup> *Shakespeare in deutscher Sprache* herausgegeben zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf 1925 Band I Seite 6 — 14 a a O Seite 7

seiner Vorgänger wieder, doch seine erwähnten Ansprüche für den deutschen Shakespeare verleiten ihn zu stilistischen Eigenwilligkeiten, sprachlichen und rhythmischen Freiheiten und Kunstleien. Als Beispiel von seiner und Conrads Übertragungsweise stellen wir die wirren Worte Lears auf der Klippe bei Dover (*König Lear*, IV, 6) nebeneinander und zweifeln, ob die hinzugefügten Baudissin-Worte bedeutend tiefer in der Wertung stehen

Gundolf (a a O Band V, s 234)

Ja jeder Zoll ein König!  
 Wenn ich so starre bebt der Untertan  
 Den Mann begnadige ich Was war dein Fall?  
 Ehbruch?  
 Du sollst nicht sterben Tod für Ehbruch? Nein  
 Der Zeisig tut s, die kleine goldne Fliege  
 Begattet sich vor meinen Augen  
 Laßt Buhlschaft walten! War doch Glosters Bastard  
 Ein liebevolleres Kind als meine Tochter,  
 Erzeugt auf echtem Pfuhl!  
 Wie's trifft, los, Unzucht! Denn ich brauch Soldaten  
 Sich dort die heikle Dame!  
 Ihr Antlitz kündet Schnee in ihrem Schooß,  
 Sie zimpert tugendhaft und schüttelt sich,  
 Hört sie den Namen Lust —  
 Nicht Iltis oder strotzend Roß gehn los  
 Mit heftigerer Brunst  
 Vom Gürtel abwärts sind s Centauren  
 Wenn oberhalb auch Weiber  
 Nur bis zur Hälfte sind die Götter Herrn  
 Das Untere ist den Teufeln  
 Ist Hölle Finsternis, ist Schwefelfuhl,  
 Brennen, Brodeln, Stank, Verwesung  
 Pfui, pfui, pfui! Puh, puh!  
 Gib mir eine Unze Bisam, guter Apotheker, würze meine  
 Phantasie da hast du Geld

a a O V Band, S 234

Conrad

Ja, jeder Zoll ein König —  
 Blick' ich so starr — sieh' — dann bebt der Untertan —  
 Dem schenk ich's Leben was war sein Vergehn?  
 Ehbruch!  
 Du sollst nicht sterben Tod um Ehbruch? — Nein!  
 Der Zeisig tut's, die kleine goldne Fliege,  
 Vor meinen Augen buhlt sie  
 Laßt der Vermehrung Lauf! — Denn Glosters Bastard  
 Liebte den Vater mehr als meine Tochter,  
 Erzeugt im echten Bett  
 Drauf, Unzucht! Wie sich's trifft! Ich brauch' Soldaten —  
 Sieh dort die ziere Dame,  
 Ihr Antlitz weissagt Schnee, wo sie sich gabelt  
 Sie spreizt sich tugendlich und dreht sich weg,  
 Hört sie die Lust nur nennen  
 Doch sind der Iltis und die Stut im Frühling  
 So sturmisch nicht in ihrer Brunst  
 Vom Gurtel nieder sind's Centauren,  
 Wenn Weiber auch darüber  
 Nur bis zum Gurtel reicht der Gotter Reich,  
 Darunter alles ist des Teufels,  
 Dort ist die Hölle, dort die Finsternis  
 Dort ist der Schwefelpfuhl, Brand, Sieden, Pestgeruch,  
 Verwesung — pfui, pfui pfui! — Pah, Pah! —  
 Gib etwas Bisam, guter Apotheker,  
 Die Phantasie zu wurzen Da ist Gold für dich

*William Shakespeares dramatische Werke* Übersetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck Im Auftrag der Deutschen Shakespeare Gesellschaft herausgegeben und mit Einleitungen von W. Oechelhauser 33. Auflage Auf Veranlassung des Herausgebers revidiert von Hermann Conrad Stuttgart und Leipzig o. J. S. 547/48

Baudissin

Ja, jeder Zoll ein König —  
 Blick' ich so starr, sieh, bebt der Untertan —  
 Dem schenk' ich's Leben was war dein Vergehn?

Ehbruch! —  
 Du sollst nicht sterben Tod um Ehbruch —? — Nein!  
 Der Zeisig thut's, die kleine goldne Fliege,  
 Vor meinen Augen buhlt sie  
 Laßt der Vermehrung Lauf! — Denn Glosters Bastard  
 Liebte den Vater mehr, als meine Töchter,  
 Erzeugt im Ehbett  
 Dran, Unzucht! Frischauf denn ich brauch' Soldaten —  
 Sieh dort die ziere Dame  
 Ihr Antlitz weissagt Schnee in ihrem Schooß,  
 Sie spreizt sich tugendlich und dreht sich weg  
 Hört sie die Lust nur nennen  
 Und doch sind Iltis nicht und hitz'ge Stute  
 So ungestüm in ihrer Brunst  
 Vom Gürtel nieder sind's Centauren  
 Wenn auch von oben Weib, nur bis zum Gurtel  
 Sind sie den Gottern eigen jenseit Alles  
 Gehort den Teufeln, dort ist Holle Nacht,  
 Dort ist der Schwefelpfuhl, Brennen, Sieden, Pestgeruch  
 Verwesung — pfui pfui pfui! — Pah! Pah! —  
 Gib etwas Bisam, guter Apotheker,  
 Meine Phantasie zu wurzen Da ist Gold für dich

a a O Bd 11, S 101/02

In ganz anderem Sinne neu und eigenartig wird nach dem ersten Weltkrieg und den darauf folgenden Erschütterungen, die auch auf kulturellem Gebiete als Abbruch mit dem geschichtlich Gewordenen spurbar werden, ein neuer Shakespeare von Hans R o t h e versucht Es ist ein zeitweilig, auch jetzt wieder erfolgreiches, aber auch von vornherein stark umstrittenes Werk Rothe geht von der Kluft zwischen der romantischen und heutigen Denk- und Sprechweise aus und wünscht wohl mit Recht einen organischen d h einheitlichen und deshalb von einem einzigen Übersetzer zu schaffenden deutschen Shakespeare Er soll seiner Generation die Musterübersetzung für Bühne und Heim schaffen, die Spätere, ihrer jeweiligen Art entsprechend, zu verandern und weiterzuführen haben Denn auch die Shakespeare-Überlieferung — Rothe fußt



hier vor allem auf der von der Fachkritik vielfach abgelehnten Schallanalyse seines Lehrers, Eduard Sievers — ist Wandel unterworfen, weil immer neue Ergebnisse in der Kritik an dem Urtext und dementsprechend neue Forderungen in der Forschung auftreten, die der jeweilige Übersetzer zu berücksichtigen hat. Diese dem eignen Zeitgeist entsprechende Ausdrucksweise beim Übersetzen — die wichtiger als angstliche Worttreue ist, soll an das deutsche Volk herangebracht werden, wie es schon vor mehr als hundert Jahren der Buchhändler Jos. Meyer, Gotha, und der eigenwillige Universitätsprofessor Moritz Rapp in seiner mit dem Kollegen Adelbert von Keller herausgegebenen Shakespeare-Bearbeitung wollten. Also einen dem heutigen Sprachgebrauch starker entsprechenden deutschen Shakespeare bringt sein Werk, das Überarbeitungen, d. h. verschieden stark veränderte Übersetzungen und Neufassungen vereinigt. Als Lustspiele sind erschienen *Der Kaufmann von Venedig*, *Wie es euch gefällt*, *Viel Lärm um nichts*, *Was ihr wollt*, als Komodien *Troilus und Cressida*, *Zweierlei Maß*, *Wintermärchen* und *Sturm*, Jugendwerke *Komödie der Irrungen*, *Romeo und Julia*, *Die Zähmung der Widerspenstigen*, *Ein Sommernachtstraum*. Als Einzelbücher liegen bearbeitet vor *König Johann*, *König Richard II.*, *Coriolan*, *Antonius und Cleopatra*, *Macbeth* und *König Lear*, neugefaßt *König Heinrich IV.*, *Falstaff in Windsor*, *Zwei Herren aus Verona*, *Ende gut, alles gut*. Gebracht werden sollen noch *König Richard III.*, *Julius Caesar*, *Timon von Athen*, *Hamlet*, *Othello* und *Cymbelin*. Die Ergebnisse der schon erwähnten Schallanalyse läßt ihn *Titus Andronicus*, *Verlorene Liebesmüh*, *Heinrich V.*, *Heinrich VI.* und *Heinrich VIII.*, wohl nicht als Shakespeare-Werke ansehen. Dieselbe Methode, die auf akustischem Wege echte und unechte Verse voneinander zu scheiden versuchte, ruft starke Verkürzungen in *Lear* und *Macbeth* hervor. *Die Komödie der Irrungen*, *Die beiden Herren aus Verona* und *Die lustigen Weiber aus Windsor* werden Shakespeare ganz oder fast ganz abgesprochen. Es entstehen deshalb Neufassungen, die bis auf die Personennamen, die Charaktere und die allgemeine Fabel des Stückes wenig mehr mit Shakespeare zu tun haben. Man versteht nicht recht, warum sie noch unter

seinem Namen gehen Rothe rechtfertigt es mit seinem für seine Zwecke praktischen „Shakespeare-Geist“

Nach 1945, als das kulturelle Leben in Deutschland wiedererwacht treten neben Rothe, der nach Schlegel-Tieck am häufigsten auf der Bühne erscheint, neue Übersetzer hervor, die auf andere Weise als er versuchen, an Shakespeare heranzukommen. Vorwiegend knüpfen sie an Gundolfs Forderungen an. Alle sind schon seit längerer Zeit am Werk, vor, während und nach der Herrschaft des Nationalsozialismus. Aller Werk ist bis jetzt weder vollständig gedruckt noch aufgeführt. Sehr frei übersetzt die Schriftstellerin Hedwig S c h w a r z die *Komodie der Irrungen* und *Ein Sommernachtstraum*, außerdem — im ganzen getreuer — *Macbeth*, *König Lear*, *Othello*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Coriolan* u. a. m. außer Historien erfolgreich. Es sind im ganzen 17 Dramen, von denen bis jetzt sechs aufgeführt worden sind. Sie meint, daß „das große Werk allein gemeistert werden kann aus der Haltung und Fähigkeit nachschöpferischer Einfühlung und sprachlicher Gestaltung im Geiste lebendiger Zeitnahe, das heißt also, vom Nachdichterischen her, und nicht durch ein noch so tüchtiges und gelehrtes philologisches Bemühen“ (Aus dem Aufsatz in Maschinenschrift *Warum neue deutsche Shakespeare-Übersetzung?*). Dies ist eine Auffassung, die nach unserer Meinung zu sehr von Shakespeare fortführt.

Nur einer von ihnen, der 1948 verstorbene ehemalige Offizier Theodor von Z e y n e c k, hat das Riesenwerk einer vollständigen Übersetzung der Shakespeare-Dramen geschafft. Er will gedanklich, sprachlich und rhythmisch richtig übersetzen, soweit es im Deutschen möglich ist, ohne die barocke Kunst Shakespeares besonders hervortreten zu lassen. Dies gerade vermissen wir bei ihm. Erschienen sind in den Jahren 1952—55 im Druck seine Verdeutschungen von *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Ein Sommernachtstraum*, *Romeo und Julia* und *Macbeth*. Getreue Rhythmik betonen entschiedener die seit den dreißiger Jahren bekannt gewordenen Richard Flatter, Rechtsanwalt und Dozent, und Walter Josten, Schriftsteller. Der erstere u. a. in *Othello*, *Macbeth*, *Ein Sommernachtstraum*,

*Heinrich IV, Die Zähmung der Widerspenstigen, Hamlet, Was ihr wollt, Maß für Maß, Die Komödie der Irrungen, Ein Wintermärchen* und *Romeo und Julia*, der letztere in *Macbeth, Hamlet, Maß für Maß, Ende gut, alles gut* und *Sturm*. Beide vermeiden mit Recht den oft zu schablonenhaften Takt des Schlegel-Tieck-Verses und suchen eine Wiedergabe des oft freien Blankverses bei Shakespeare. Josten spricht von „der Gewalt des Wortes, seiner ihm innewohnenden Rhythmik, seinem ihm ureigenen Klangcharakter“, was auch in einer Übersetzung zur Geltung kommen muß, und Flatter nennt es „Wortregie“<sup>15</sup>. Den stumpfen, mannlichen Versausgängen im Englischen werden sie gerechter als ihre Vorgänger, finden auch in vielen Fällen den der Ursprache näherstehenden Ausdruck. Bessere englische Ausgaben und neue Forschungsergebnisse über die Bedeutung schwieriger Wörter stehen ihnen dabei hilfreich zur Seite. Vollkommene Deckung des englisch-deutschen Textes ist nicht da. Wie immer gibt es Auslassungen, auch sonstige ungenaue Wiedergabe, bisweilen zu große metrische Freiheiten u. a. m. Indessen Gutes ist in ihrem uns an Shakespeare nahe heranzubringenden Werke geleistet worden. Dasselbe gilt von dem Dichter Rudolf Alexander Schröder, der die Ansicht Gundolfs, die Renaissance-, besser Barockkunst Shakespeares deutlich in Sprache und Rhythmus aufzuzeigen, bei seinen Übersetzungen von *Ein Sommernachtstraum, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Romeo und Julia* und *Troilus und Cressida* in die Tat umsetzt. Er hält an dem hohen Wert besonders der Schlegel-Übersetzung fest. Es kann sich für ihn bei einer Neuübersetzung der von Schlegel-Tieck gegenüber nur darum handeln, „noch mehr von den Reichtümern der Vorlage in seine eigene Sprache zu überführen und diese Sprache im einzelnen dem Stil und der Haltung des Dichters selber — im Rahmen der für einen solchen Versuch bestehenden Möglichkeiten — noch enger umzuwandeln, als es dem vor ihm und für ihn mit großer Kunst, Umsicht und Weisheit unternom-

<sup>15</sup> Siehe Shakespeare-Jahrbuch 84/86 S. 93 ff. Richard Flatter *Auf den Spuren von Shakespeares Wortregie*. Shakespeare-Jahrbuch 82/83 S. 202 ff. Walter Josten *Schwierigkeiten der Shakespeare Übersetzung*.

menen ersten Versuch hat gelingen dürfen<sup>16</sup>“ Als Beispiel für die kraftigere, freiere Ausdrucksweise Flatters und Jostens gegenüber der glatteren von Dorothea Tieck diene Macduffs Klage bei der Nachricht vom Morde seiner Frau und seinen Kindern (Macbeth IV, 3 bzw. 4) Wir fügen dieselbe Stelle in der Übersetzung des Schriftstellers Rudolf Schaller hinzu, der erst seit kürzerer Zeit Übersetzungen von *Macbeth*, *König Lear* und *Die lustigen Weiber von Windsor* schafft und mit Erfolg auf die Bühne gebracht hat Er übersetzt richtig und vollständig, erlaubt sich aber wegen der „Struktur“<sup>17</sup>, d. h. der größeren Gedrungenheit des Englischen gegenüber dem Deutschen, metrische Freiheiten und legt nicht Wert auf barocke sprachliche Wiedergabe Es ist erfreulich, daß heutige Übersetzer sich mutig an das vielleicht schwierigste (auch wegen der Textfrage) Drama Shakespeares wagen, wo die Übersetzung von Vater und Tochter Tieck notwendig mit den Ergebnissen späterer Wort- und Textkritik überholt werden mußte

*Tieck*

Malcolm

Ertragt es wie ein Mann

Macduff

Das will ich auch,

Doch eben so muß wie ein Mann ich's fühlen  
Vergessen kann ich nicht, daß das gewesen,  
Was mir das Liebste war Konnte der Himmel  
Es anschauen und nicht helfen? Sünd'ger Macduff!  
Für dich sind sie erschlagen! Ich Verworfener!  
Für ihre Sünden nicht, nein für die meinen  
Sind sie gewürgt Schenk ihnen Frieden, Gott!

Malcolm

Dies wetze scharf dein Schwert, verwandle Gram  
In Zorn, erschlafe nicht dein Herz, entflamm' es

<sup>16</sup> Rud. Alexander Schröder *Zur Frage einer neuen Shakespeare Übersetzung* 1941  
Gesammelte Werke Band II Seite 237 — <sup>17</sup> *Macbeth* Seite IV der Einleitung Näheres bei  
dem Übersetzungsbeispiel

Macduff

Ich will das Weib nicht mit den Augen spielen,  
Und prahlen mit der Zunge! — Doch, güt'ger Himmel,  
Vernichte alle Trennung, Stirn an Stirn  
Führ diesen Teufel Schottlands mir entgegen  
Stell ihn in meines Schwerts Bereich, entrinnt er,  
Himmel vergieb ihm auch!

Malcolm

So klingt es mannlich  
Jetzt kommt zum König, fertig steht das Heer  
Es mangelt nur noch, daß wir Abschied nehmen  
Macbeth ist reif zur Ernte, und dort oben  
Bereiten ew'ge Mächte schon das Messer  
Faßt frischen Mut, so lang ist keine Nacht,  
Daß endlich nicht der helle Morgen lacht

a a O Bd 11, S 344/45

*Flutter*

Malcolm

Laß mit dir reden, sei ein Mann!

Macduff

Das will ich,  
Doch muß ich es auch fühlen wie ein Mann  
Nichts kann ich denken, als daß die gewesen,  
Die mir das Liebste waren — Der Himmel sah's  
Und nahm sie nicht in Schutz? Sundiger Macduff  
Für dich sind sie dahin! Ich, dieses Nichts —  
Nicht ihrer Sünden, nur um meiner wegen  
Schlug Morde die armen Seelen! — Ruht in Frieden!

Malcolm

Der Schleifstein sei dies für dein Schwert, aus Gram  
Laß Zorn entstehn! Nicht stumpf' dein Herz! Entflamm' es!

Macduff

Oh, mit den Augen könnt' ich nun ein Weib sein  
 Und mit der Zunge größtun doch, gutiger Himmel,  
 Schneid jeden Aufschub ab, Stirn gegen Stirn  
 Stell diesen Teufel Schottlands vor mich hin,  
 Daß ihn mein Schwert erreicht, entwischt er, Gott,  
 Dann verzeih' du ihm auch!

Malcolm

Der Ton klingt männlich!  
 Kommt nun zum König! Unser Heer steht fertig,  
 Nichts fehlt als daß wir Abschied nehmen Macbeth  
 Ist reif zur Ernte und die Mächte droben  
 Setzen die Sense an Seid unverzagt  
 Die Nacht wär' lang nach der's nicht schließlich tagt!

*Shakespeare neu übersetzt von Richard Flatter Macbeth  
 Romeo und Julia Hamlet Wien - Leipzig - Zürich 1938,  
 S 99/100*

*Josten*

Malcolm

Ertragt es wie ein Mann!

Macduff

Das werd' ich tun,  
 Doch muß ich es auch fühlen wie ein Mann  
 Ich muß dran denken diese Wesen waren,  
 Die mir mein Liebstes waren! Der Himmel sah das  
 Und nahm sie nicht in Schutz? Sündiger Macduff!  
 Für Dich sind sie erschlagen! Wertlos bin ich!  
 Nicht für ihr eigen Unrecht, bloß für meins,  
 Fiel Mord auf sie Himmel gib ihnen Ruhe!

Malcolm

Sei dies der Wetzstein Eures Schwerts! In Zorn  
 Verwandelt Gram schwächt nicht das Herz entflammt es!

**Macduff**

Oh! Mit den Augen konnt das Weib ich spiel'n,  
Den Prahlhans mit dem Mund! Doch gutiger Himmel,  
Beende allen Aufschub, Stirn and Stirn  
Bring diesen Teufel Schottlands vor mich hin,  
Auf Schwerteslänge stell ihn mir entkommt er,  
Vergebe Gott ihm auch!

**Malcolm**

Das lautet mannhaft!  
Zum König jetzt, gerüstet steht das Heer,  
Nichts fehlt als bloß der Abschied noch — Macbeth  
Ist reif zum Schütteln, und die Mächte droben  
Treiben ihr Werkzeug an Seid unverzagt  
So lang ist keine Nacht, daß es nicht tagt  
*Shakespeare Macbeth* Deutsch aus dem Urtext von Wal-  
ter Josten Hamburg 1937, S 90/91

*Schaller*

**Malcolm**

Trag's wie ein Mann

**Macduff**

Das will ich doch als Mann will ich's auch fühlen,  
Ich kann es nie vergessen, was einst mein  
Und mir höchst kostbar war Der Himmel sah's  
Und trat nicht für sie ein? Sund ger Macduff,  
Statt deiner starben sie! Schlecht wie ich bin,  
Verfielen sie für meinen Fehl und nicht  
Den ihrigen dem Blutbad Gebe Gott euch Ruh!

**Malcolm**

Sei dies der Wetzstein für Eu'r Schwert laßt Gram  
In Zorn sich wandeln, der das Herz entflammt

**Macduff**

Ich könnt' es einem Weib mit meinen Augen  
Jetzt gleich tun, einem Prahler mit der Zunge!

Nein, güt'ger Gott verkürz' die Zwischenzeit,  
 Stell' diesen Teufel Schottlands Aug' in Aug'  
 Mit mir und unter meines Schwertes Lange,  
 Entkommt er, magst du, Gott, auch ihm verzeihn

### Malcolm

So klingt es mannhaft Gehn wir nun zum König,  
 Das Heer steht marschbereit was uns zu tun  
 Noch übrigbleibt ist Lebewohl zu sagen  
 Macbeth ist reif zum Sturze, und die Mächte  
 Da droben muntern ihre Streiter auf  
 Sei jeder nun so froh als er vermag  
 Auch auf die längste Nacht folgt stets ein Tag

*Macbeth* Tragödie von William Shakespeare aus dem  
 Urtext übertragen von Rud Schaller Berlin 1951  
 S 71/72

Von Schröder, Zeyneck und Schwarz geben wir ein Beispiel aus *Ein Sommernachtstraum*, II, 1, in dem Puck, bei Schlegel Droll, von dem Streit Oberons und Titanias berichtet. Wir sehen deutlich die schlichte, Schlegel näher stehende Sprache Zeynecks sich von der altertümelnden, kräftigeren, aber Shakespeare am nächsten kommende Ausdrucksweise Schröders und der freien, aber poetischen Übersetzung von Schwarz abheben

### Schlegel

### Droll

Der König will sein Wesen nachts hier treiben  
 Warnt nur die Königin entfernt zu bleiben  
 Weil Obron vor wildem Grimme schnaubt,  
 Daß sie ein Indisch Fürstenkind geraubt,  
 Als Edelknabe künftig ihr zu dienen,  
 Kein schönres Bübchen hat der Tag beschienen,  
 Und eifersüchtig fordert Obron ihn,  
 Den rauhen Forst als Knappe zu durchziehen  
 Doch sie versagt durchaus den holden Knaben  
 Bekränzt ihn, will an ihm sich einzig laben



Nun treffen sie sich nie in Wies' und Hain,  
Am klaren Quell, bei lust'gem Sternenschein,  
So zanken sie zu aller Elfen Schrecken,  
Die sich geduckt in Eichelnäpfe stecken  
a a O Band 4 Seite 245/6

*Zeyneck*

P u c k

Der König her zu seinem Feste zieht  
Gib acht, daß er die Königin nicht sieht,  
Denn Oberon ist haß- und wutentbrannt,  
weil sie ein indisch Fürstenkind entwandt,  
den schönsten Wechselknaben weit und breit,  
er ist in ihr Gefolge eingereicht  
Aus Eifersucht verlangt der König ihn,  
den rauhen Forst als Knappe zu durchziehen  
Sie gibt um keinen Preis das Kind zurück,  
das sie bekränzt, weil es ihr höchstes Glück  
Nun treffen sie sich nie in Wies' und Hain,  
beim klaren Quell, beim Glanz von Sternenschein,  
sie zanken nur zu aller Elfen Schrecken  
die sich in Eichelschalen scheu verstecken

*Ein Sommernachtstraum* Seite 21/22

*Schroder*

P u c k

Der König hält heut nacht hier Lustbarkeit,  
Trag Sorg, daß ihn die Königin vermeid  
Denn Oberon hegt Zorn, seit ihm bekannt,  
Daß sie ein indisch Königskind entwandt,  
Ein Bürschlein rank, das dient ihr spat und früh,  
'Nen hübschern Wechselbalg gewann sie nie  
Voll Mißgunst wünscht ihn Oberon alsbald  
Für seinen Reuterzug im wilden Wald  
Sie weigert sich und hält den Junker fest,  
Kränzt ihn mit Blumen, hätschelt ihn im Nest

Und treffen sie sich nun in Hain und Schluff,  
 Am klaren Quell in blanker Sternenluft,  
 Gleich bricht ihr Hader aus bis sich erschreckt  
 Im Eichelnapf der Elfen Schaar versteckt

*Ein Sommernachtstraum* Leipzig 1940 Bühnenmanuskript  
 S 13

### *Schwarz*

Der König hierher zum Gelage zieht  
 sorg du daß er die Königin nicht sieht,  
 denn Oberon ist zornig und ergrimmt  
 weil deine Herrin sich zum Pagen nimmt  
 ein Königskind, aus Indien entführt  
 dem Preis als Prinzeß Tausendschön gebührt  
 Der Eifersüchtige wollte diesen Knaben  
 beim Streifen durch die wilden Forsten haben,  
 doch sie, in Trotz, versagt den zarten Knecht  
 kränzt ihn mit Blumen, freut sich seiner recht  
 Jetzt meiden sie sich stets in Hag und Hain,  
 beim klaren Quell beim Sternenschnitterschein  
 So zanken sie, daß droh ihr Elfenstoß  
 angstvoll sich in die Eichelnapfe schloß

*Ein Sommernachtstraum* Deutsch von Hedwig Schwarz  
 (Maschinenschriftexemplar), Seite 9

Neben diesen umfangreicheren Übersetzungsversuchen der Dramen Shakespeares gibt es nun eine große Reihe überarbeiteter Einzeldramen, die mehr oder weniger stark verändert werden. Wir können sie an dieser Stelle nur zum Teil erwähnen. Viele von ihnen stammen von Theaterfachleuten und sind nur für die Bühne bestimmt. Manche erinnern in ihrer Glattheit, Nüchternheit, auch Vergröberung des Witzes dem Rothe-Werk. Hierher gehören z. B. des Juristen Josef Köhler *Richard II.*, des Schriftstellers Stefan Hock *Antonius und Cleopatra*, Robert Prechtls *Timon von Athen*, Hans Oldens *Maß für Maß*, *Wie es euch gefällt*, *Timon von Athen* u. a. m. Selbst Hinzufügungen,

um dem Publikum das Verständnis zu erleichtern, kommen vor, z B schiebt Olden eine melodramatische Schilderung des Todes von Timon ein, oder der Dichter und Regisseur Wilhelm von Scholz schafft Chorusmonologe für seinen *Troilus und Cressida*. Auch Kürzungen kommen vor, z B beschneidet Gustav Mai-Rodegg stark die Fortinbrasrolle in seinem *Hamlet*, und der Regisseur Ludwig Berger läßt in *Cymbelin* das Maskenspiel des letzten Aktes weg. Ganz abzulehnen ist des Dichters Gerhart Hauptmanns freie und gesuchte *Hamlet*-Bearbeitung 1921, der den Text der ersten Folioausgabe für ganz verdorben hält, deshalb starke Streichungen vornimmt und als „Notbehelf“ fünf eigene Szenen hinzufügt. Ähnlich stellen wir uns zu seinem Eigenwerk *Hamlet in Wittenberg* 1936 mit dramatischen Gesuchtheiten und wunderlichen Anleihen bei Shakespeare-Schlegel. Sehr frei ist ebenfalls des Schriftstellers Ferdinand Bruckner (siehe Tagger) *Timons Gluck und Untergang*, das zwar sprachliche Wendungen und gewisse Motive aus Shakespeare beibehält, aber ähnlich wie früher Bulthaupt ein ganz neues, uns deshalb eigentlich nichts angehendes Drama schreibt. Eigenartig versucht 1916 der Schauspieler und Bühnenleiter Max Grube eine *Hexe von Orleans*, wo die Pucelleszenen aus *Heinrich VI*, Teil 1, mit eigenen Hinzufügungen zu einem neuen Drama verarbeitet werden. Wohl aus der Kriegspsychose damaliger Zeit heraus verständlich, um die frühere Erbfeindschaft der Engländer und Franzosen ihrer damaligen Freundschaft gegenüberzustellen. Erfreulicher ist eine Bühnenausgabe der Königsdramen von *König Johann* bis *Richard III* von dem Regisseur Ernst Lewinger und dem Schriftsteller Rolf Ronneke. Die Ulrici-Ausgabe ist benutzt worden unter Heranziehung neuerer Fassungen. Maßvoll wird gestrichen, z B wird *Heinrich VI* in zwei Teile zusammengezogen, oder hinzugefügt, z B spricht und singt Lady Mortimer eine walisische Dichtung, die auf Anregung von Alois Brandl und seinem Kollegen Max Forster von einem Waliser herrührt. Sie wird vielfach in Buchausgaben und Aufführungen übernommen. Wenig ändern der Anglist Rudolf Fischer in *Der Sturm* und *Ein Sommernachtstraum*, wie auch der Intendant Karl Zeiß in *Ein Wintermärchen*, für *Der*

*Widerspenstigen Zähmung* nimmt er allerdings — wie schon andere vor ihm — das Vor- und Nachspiel nach *The Taming of a Shrew*

Kurz streifen wir noch von unserem Standpunkt aus die Shakespeare-Aufführungen im 20. Jahrhundert. Erfreulicherweise ist die von Savits mit Recht beklagte Kluft zwischen dem Lese- und Bühnen-Shakespeare bis zu einem gewissen Grade geschlossen. Das deutsche Theater versucht, einen echten, d. h. nicht stofflich und sprachlich verballhornten Shakespeare im vertrauten Schlegel-Tieck-Text zu bringen. Es verschließt sich nicht neuen Übersetzungen und Bearbeitungen von Rothe, Flatter, Josten, Schroder, Schaller, Schwarz u. a., besonders nach 1945, wovon schon die Rede war. Die schlimmen Geschmacklosigkeiten der Regie nach dem ersten Weltkrieg und auch noch später, bisweilen mit vergewaltigter Sprache, die z. B. einen *Hamlet* im Frack, *Othello* in einer Semaphorstation in Cuxhaven, *Der Widerspenstigen Zähmung* als Dressurstück in einer Zirkusreitbahn bringen, gehen uns kaum an. Selten sind unverkürzte Aufführungen, z. B. wagt der Bühnenleiter Kilian am jetzigen bayerischen Staatstheater *Hamlet* und *Der Widerspenstigen Zähmung*, und das Münchener Künstlertheater bringt *Antonius und Cleopatra*. Häufig sind Kürzungen, die mitunter Personenauslassungen, Zusammenziehung oder Umstellung von Szenen einschließen, aber maßvoller als früher angewandt werden. Vor allem Shakespeare-Zyklen wagen mutige Theaterleiter und finden ein begeistertes und ausdauerndes Publikum. Nicht nur Gleichartiges von Shakespeare, sondern bunten Wechsel von Trauer-, Schau- und Lustspiel bringt Max Reinhardt im Deutschen Theater Berlin 1913/14 und spielt ihn am meisten von allen Klassikern der Weltliteratur mit zehn Dramen (*Ein Sommernachtstraum*, *Viel Lärm um nichts*, *Hamlet*, *Kaufmann von Venedig*, *König Lear*, *Romeo und Julia*, *Heinrich IV* Teil 1 und 2, *Was ihr wollt* und *Othello*, mitten im Weltkrieg 1915/16 spielt er acht Dramen (*Ein Wintermärchen*, *Was ihr wollt*, *Macbeth*, *Viel Lärm um nichts*, *Romeo und Julia*, *Kaufmann von Venedig*, *König Lear*, *Ein Sommernachtstraum*). Zugrunde liegt der bisweilen stark gekürzte Schlegel-Tieck-Text bis auf *Ein Sommer-*

*nachstratum* mit Gildemeister u a, *Troilus und Cressida* nach dem Weltkrieg mit Rothe und *Die lustigen Weiber von Windsor* in eigener Bearbeitung, die mehrere Übersetzungen benutzt<sup>18</sup> Ähnliche bunte Reihen bringen das Sachsische Staatstheater 1931 in Dresden und 1930/31 das Münchener Residenztheater, hier Dramen komödienthaften Charakters in wenig bearbeitetem Schlegel-Tieck-Text, nur *Troilus und Cressida* mit Rothe Einen ganz großen Wurf tut 1927 Saladin Schmitt in Bochum mit seinem Königsdramenzyklus Er erneuert damit das Dingelstedt-Unternehmen in Weimar und später in Wien Schmitt spielt zum erstenmal in Deutschland die ganze Reihe der Historien von *König Johann* bis *Heinrich VIII* Er bleibt Schlegel-Tieck getreu bis auf Streichungen, z B fällt der erste Teil von *Heinrich VI* bis auf einige Szenen aus Die Dialektproben in *Heinrich V* sind schweizerisch, schwabisch und niederdeutsch gehalten Zehn Jahre später bringt er die Römerdramen zyklisch, *Coriolan*, *Julius Caesar*, *Antonius und Cleopatra* und selbst *Titus Andronikus*, auch diesmal im ganzen Schlegel-Tieck getreu Nur für *Coriolan* wählt er eine Übersetzung und Bearbeitung von Kroepelin

In unserer Zeit taucht wieder der von Devrient und Oechelhauser versuchte, aber nicht geglückte Plan auf, einen möglichst einheitlichen Bühnen-Shakespeare herzustellen Der Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft beauftragt zwei Erfahrene damit, den Anglisten Wolfgang Keller und den Theaterfachmann Ernst Leopold Stahl Der nur von groben Irrtümern gereinigte Schlegel-Tieck-Text sollte gebracht werden mit Angabe der Streichungen führender Bühnen wie Bochum, Dresden, Berlin Dazu noch Einleitungen und Erläuterungen verschiedenster Art Leider ist durch den Tod der beiden Genannten das Vorhaben in Anfängen stecken geblieben, das hoffentlich noch einmal nach Wunsch gelöst werden wird

Als Abschluß unserer Erörterungen besprechen wir die Übersetzungsversuche der nichtdramatischen Werke Shakespeares in der ersten Hälfte

<sup>18</sup> Nach Angaben in Hans Rothe Reinhardt 1905—80

des 20. Jahrhunderts Reichere Ernte denn je ist hier beschert, vor allem bei den Sonetten Sprachgewandte, ja-gewaltige Dichter, welche die bunten seelischen Stimmungen der Gedichte nachempfinden, Gelehrte mit feinem Stil- und Sprachverständnis, Liebhaber der sprachlichen Kunst und Schönheit Shakespeares, sie alle zieht es nach wie vor zu den wohl für alle Zeiten geheimnisvoll unwittert bleibenden Sonetten und zu den in der Elisabethzeit so beliebten Verserzählungen und läßt sie die Eindeutschung versuchen. Der ihnen beschiedene Erfolg überholt entschieden frühere Werke, wenn auch a l l e n geistigen Gehalt und die überreichen Stilmittel der Dichtungen in der gleichen Fülle, Rhythmik und sprachlichen Form zu bringen, wie früher unerreichtes Ideal bleiben wird. Es entspricht der nicht zu beseitigenden Tatsache, worauf der noch zu erwähnende Übersetzer, der Arzt Gustav Wolff, ähnlich den Worten Schallers für die Dramen in seinem Vorwort hinweist, daß man ein fremdes Kunstwerk nach der Gesetzmäßigkeit der eigenen Sprache wiederzugeben hat, die sich oft nicht mit der Ursprache deckt. Am meisten Aufsehen erregen wohl mit Recht die 1909 erschienenen Shakespeare-Sonette als Umdichtung von Stefan George. Sein Form-, Klang- und Sprachgefühl bezwingt den besonders auf lyrischem Gebiete ihm geistesnahen Elisabethaner in bisher ungeahnter Weise. Der Zeitcharakter, also das Frühbarock, tritt klar hervor, doch finden sich bisweilen sprachliche Gesuchtheiten und Dunkelheiten, ähnlich der Gundolf'schen Dramenübersetzung. Mit ähnlicher rhythmischer Treue — er versucht möglichst viele mannliche Versausgänge zu bringen — übersetzt der Dichter Friedrich Huch dreunddreißig Sonette in vollendetes Deutsch. Der Schriftsteller Otto Hauser mochte vor allem dem englischen Wortlaut recht nahe kommen, was nicht ohne sprachliche Harten und Wunderlichkeiten abgeht. Ähnlich wie bei Rothes Neufassungen der Shakespeare-Dramen kann die eigenmächtige, nicht ungewandte, aber Shakespeares Gedankengut oft mißachtende Übertragung des Schriftstellers Emil Ludwig kaum noch als Shakespeare-Werk gelten, die er für die Bab-Levy-Gesamtausgabe geliefert hat. Dasselbe gilt — was er auch selbst

zugibt — von der Bearbeitung des Arztes Hans Hubner, 2 Auflage 1950, der in italienisch-englisch gemischter Verskunst sich frei, und doch in vielem gebunden an Shakespeare, ausdrückt Auch eine Prosaübertragung von Beatrice Barnstorff-Frame lehnen wir ab, da wir nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Treue von einer Übersetzung verlangen Aus dem Jahrhundertanfang erwähnen wir noch Max J Wolff als Übersetzer Der Inselverlag gibt 1909 eine buchtechnisch besonders gut ausgestattete Ausgabe als deutsche Jubiläumsausgabe — 1609 erscheint die englische Erstausgabe der Sonette — mit Eduard Saenger als Übersetzer Wichtig ist auch die Umdichtung des Dichters Ludwig Fulda nach einer gemeinsamen Prosaübersetzung von Brandl, Fischer und Dr Hubner In den zwanziger Jahren und später gesellen sich zu ihnen die Schriftstellerin Terese Robinson, die Österreicher Karl Hauer, der wie schon andere eine neue Gruppierung der Sonette versucht, der Journalist Karl Kraus und Flatter Der letztere gibt englisch-deutschen Text wie Gustav Wolff, dem unter Berücksichtigung seines schon erwähnten Standpunktes besonders harmonische Gestaltung des Rhythmischen und Sprachlichen gelingt Außerlich geben die meisten heutigen Übersetzer nicht Shakespeares ungegliederte, sondern die deutsch-italienische strophische Form Wir geben als Probe das zwölfte Sonett, das in euphuistischer Denkweise in Bildern aus der Natur Shakespeares Freund und Gonner auffordert, sich Nachkommen zu verschaffen Wir stellen dabei die etwas matte Sprache M J Wolffs, die Shakespeare sehr nahe kommende, herbe Wiedergabe Stefan Georges, die zu freie Unbekummertheit E Ludwigs, die wie George eher mehr als zu wenig bringende Verdeutschung G Wolffs als typische Beispiele der heutigen Übertragungsweise nebeneinander

M J Wolff

Zähl ich die Glocke, die die Stunde kündet,  
seh' ich den Tag vergehn in dustrer Nacht,  
das Veilchen, das nach kurzer Blute schwindet,

und silberweiß der Locken dunkle Pracht,  
 seh' ich entlaubt die stolzen Baume ragen,  
 die Schatten liehn der Herde vor der Glut,  
 des Sommers Grün in Garben fortgetragen,  
 das auf dem Sarg mit weißem Barte ruht,  
 dann muß ich wohl um deine Schönheit trauern,  
 daß sie dem Fluch der Zeiten nicht entgeht,  
 denn Schonstes kann sich selbst nicht überdauern  
 es welkt dahin, wie anderes entsteht,  
 nichts kann es vor der Zeiten Sense wahren  
 als Aussaat, die dem Tode trotzt und Jahren

*Shakespeares Werke Fünfzehnter Teil* Herausgegeben  
 von W Keller Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o J, S 127

George

Zahl ich im glockenschlag den schritt der zeit,  
 Seh ich in grausige nacht den heitren tag  
 Versenkt, und veilchen, wen der fruhling weit,  
 Und silbrig weiß, wo dunkle locke lag  
 Seh ich den stolzen baum deß blätter starben,  
 Der herden jungst vor sonnenglut bewahrt,  
 Des sommers ganzes grün gehäuft in garben  
 Hinausgeführt in weißem struppigem bart  
 Dann denk ich wie's mit deiner schonheit ist  
 daß sie im trummerwerk der zeit vergeht,  
 Da süß- und schönes selber sich vergift  
 Und stirbt so schnell als andres vor ihm steht  
 Vor zeit mit ihrer sense ist kein schutz  
 Als same — ihr wenn sie dich holt zum trutz

*Shakespeare Sonette Umdichtung* von St George Berlin  
 1922, S XII

E Ludwig

Hort' ich die Glocke, die die Stunde dröhnt,  
 Seh' ich den stolzen Tag in Nacht versinken,  
 Das Veilchen nach der Blüte welkend winken



Der Locke Braun von Silbersaum verhöhnt,  
Steigt blatterlos der Baum vor mir und kahl,  
Der kurzlich noch die Herde schattend kuhlte,  
Und Sommers Grun, das ich noch quellen fühlte,  
Zerfegt und dürr von weißen Borsten fahl  
Dann frag' ich deine holde Schönheit an,  
Ob du gleich jenen einst vernichtet werdest  
Ob aller Reiz, in dem du dich gebärdest  
So schnell, wie er erwuchs, verwehen kann?  
Glaub mir nichts kann vor Untergang dich retten  
Als eigner Sprossen immer junge Ketten

*William Shakespeare Samliche Werke Nach der Schlegel-Tieckschen Übersetzung neu bearbeitet von J. Bab und  
Dr. E. Levy 9. Band, S. 424*

G. Wolff

Zähl ich im Klang der Uhr den Gang der Zeit  
Und schau das Veilchen nach der Frühlingspracht  
Seh dunkle Locke silberweiß beschnitten  
Und Tagesglanz getaucht in grause Nacht,  
Seh ich der stolzen Bäume Laub entschwunden  
Die jungst noch Sonnenschutz den Herden waren,  
Des Sommers Grun zu Garben eingebunden,  
Mit struppig blassem Bart, verschleppt auf Bahren,  
Alsdann gedenke deiner Schönheit ich,  
Daß sie im Zeitensturme muß vergehn,  
Sich selbst ja laßt, was süß und schön, im Stich,  
Schnell sterbend, wie es Andres sieht entstehn  
Nichts, was dem Senseshieb der Zeit entgeht,  
Nur Same trotzt wenn sie dich niedermacht

*William Shakespeare Sonette Englisch und Deutsch  
Neue Verdeutschung von Gustav Wolff München 1939,  
S. 21*

Nicht so häufig wie an die Sonette wagt man sich heute an die Epen Shakespeares. Man kann zu wenig mit ihrer schwulsinnlichen Aus-

malung des erotischen Inhaltes und der damals zeitgemäßen und beliebten klassischen Bildersprache anfangen. Zu groß sind die Schwierigkeiten, diese sprachlich wie stilistisch und metrisch so kunstvollen Gebilde, vor allem in den verschlungenen siebenzeiligen Chaucer-Strophen der *Lucretia* ins Deutsche zu übersetzen. Viele Herausgeber unserer Zeit bringen in den Gesamtausgaben frühere Versuche, z. B. Keller nimmt Jordans Übertragung, Bab-Levy die von Bodenstedt u. a. m. Doch finden sich hier auch neue Übersetzungen. Gundolf z. B. bringt Eigenwerk in seiner charakteristischen Weise. Der Kunsthistoriker Bruno Erich Werner übernimmt *Venus und Adonis* für die Gesamtausgaben des Inselverlages. Schucking-Schaubert wählen die Übertragung der Gedichte von Terese Robinson, die sie mit den Sonetten zusammen veröffentlicht hat. Ebenfalls als Einzelwerk haben wir Max Kahlenbergs *Schmach der Lucretia*. Ähnliche Fortschritte wie in den Sonetten, d. h. daß man die Stilart, den Gedankeninhalt, die Metrik vollständiger und getreuer erfaßt als bisher, lassen sich feststellen, vor allem bei Gundolf. Wir stellen die Eingangsstrophe von *Venus und Adonis* in Gundolfs und Werners und von *Lucretia* in Gundolfs und Robinsons Verdeutschung zusammen.

### *Venus und Adonis*

#### Gundolf

Grad als der Sonnengott, das Haupt umglutet,  
 Von der betranten Frühe weg-geflohn,  
 Der rosige Adon zur Jagd sich sputet  
 Er liebt die Pirsch, doch spricht der Liebe Hohn  
 Venus erteilt mit fieberhaftem Sinn ihn  
 Und wie ein dreister Werber dringt sie in ihn  
 a a O Bd V, S 223

#### Werner

Als schon der Sonne purpurne Gestalt  
 Vom Morgen schied, der tränenfeucht erwacht  
 Da bricht Adonis auf zur Jagd im Wald,  
 Zu jagen liebt er, der der Liebe lacht

Vor Liebe krank eilt Venus ihm entgegen  
Und wirbt um ihn, wie kecke Werber pflegen  
*Shakespeare Venus und Adonis* Deutsche Übertragung  
von Dr E Werner Leipzig o J

*Lucretia*

Gundolf

Von der Belagerung Ardeas voll Eil,  
Untreu beschwingt von einem falschen Mut,  
Verläßt Tarquin das Römerheer, und geil  
Trägt nach Collatium er die finstre Glut  
Die unter bleichen Aschen lauernd ruht  
Mit Flammen, die rings zu umzüngeln heischen  
Den schönen Leib Lucretias der Keuschen  
a a O Bd V, S 265

Robinson

Von Ardeas umlagertem Gemäuer  
Bricht plötzlich Tarquin auf, von Gier gehetzt,  
Verläßt den Gastfreund, trägt das dumpfe Feuer,  
Glut unter Asche, nach Collatium jetzt,  
Damit die Brunst, die ihn in Flammen setzt  
Mit Flammen züngle um den keuschen Leib,  
Lucretias, Collatins geliebtem Weib  
*Shakespeare Samtliche Werke* Herausgeber Schücking-  
Schaubert München 1929, Bd 10, S 189

Neben den schon fruher erwähnten Anthologien u ä sind etwas Neues für unsere Zeit, wenn auch schon von Herder und Simrock in geringerem Umfang erfolgreich versucht, Sammlungen der in den Dramen Shakespeares vorkommenden Lieder mit ihrer bunten Mischung von Ernst und Scherz, bald schlichten, bald kunstvollen Ausdrucksweise und Rhythmik, ihrer Leichtigkeit oder Tiefe der Gedankenwelt Besonders gut eingefühlt hat sich in all diese Dinge der Jurist K G Mantey in seiner deutschen Sammlung „Shakespeare-Volkslieder“ 1939 Weniger dichterisch und ungenauer dem Text gegenüber geben sich Etta

Federn-Kohlhaas' *Shakespeare-Lieder* 1925 Beide Versuche verdienen Erwähnung

Wir kommen zu folgendem abschließendem Urteil über das deutsche Übersetzungswerk für Shakespeare im 20. Jahrhundert. Wiederum setzt sich der Kampf um Erfolg in lebhafter Weise fort. Wiederum kommen ihm Fortschritte in der Wissenschaft, bessere Urtextgestaltung und Hilfsmittel zugute. Einen Shakespeares eigener Zeit entsprechenden, also barock stilisierten und rhythmisierten Text bringen Gundolf und George, während Rothe ihn dem sprachlichen Ausdruck der Jetztzeit anpaßt. Beide Übersetzungsarten finden Nachfolge. Weit verbreitet im Lesepublikum bleibt der wenig veränderte, nur von groben Irrtümern befreite Schlegel-Tieck-Text in vielen Gesamtausgaben. Einzelausgaben treten dahinter zurück. Seinen festen Patz auf dem Theater erhält sich der Schlegel-Tieck-Text gegenüber dem sehr erfolgreichen Rothe. Später treten hier neben Rothe Flatter, Josten und Schroder, Schwarz und Schaller u. a. stärker hervor. Die neuen Übertragungsversuche sind wertvoller und zahlreicher als in der vorhergehenden Zeitperiode. Ein maßvoller als früher überarbeiteter verkürzter Shakespeare-Text siegt über den unverkürzten auf der Bühne. Ein einheitlicher Bühnen-Shakespeare bleibt ungelöstes Problem. Daß Shakespeare bei uns im Theater eingebürgert ist, beweisen für unsere Zeit besonders auffällig die erfolgreich aufgeführten Shakespeare-Zyklen führender Bühnen, z. B. in Berlin, München, Dresden und Bochum. Ähnliche künstlerische Absichten und Erfolge wie auf dramatischem Gebiete weisen die Übersetzungen der nichtdramatischen Werke Shakespeares auf. Sogar die lyrischen Einlagen der Dramen erscheinen für sich neu übersetzt und finden interessierte Leser.

Wieviel heißes Bemühen hat der deutsche Shakespeare in der Vergangenheit schon gekostet und wird er weiterhin kosten! Wir freuen uns, daß der Bahnbrecher Schlegel — viele vor und nach ihm haben es auch nicht getan — sich nicht entmutigen ließ durch die Worte Wilhelm von Humboldts, die er ihm beim Erscheinen der ersten Übersetzungsproben aus *Romeo und Julia* in den Hören neben hohem Lob zurief

„Alles Übersetzen scheint mir schlechterdings ein Versuch zur Auflösung einer unmöglichen Aufgabe. Denn jeder Übersetzer muß immer an einer der beiden Klippen scheitern, sich entweder auf Kosten des Geschmacks und der Sprache seiner Nation zu genau an sein Original, oder auf Kosten seines Originals zu sehr an die Eigentümlichkeit seiner Nation zu halten. Das Mittel hierzwischen ist nicht bloß schwer, sondern geradezu unmöglich.“<sup>19</sup> Wie seine Vorgänger und Nachfolger hält Schlegel unbeirrt mit Recht fest an Goethes hoher Wertung der Übersetzungsarbeit, die er einmal so ausgesprochen hat: „Es ist für eine Nation ein Hauptschritt zur Kultur, wenn sie fremde Werke in ihre eigene Sprache übersetzt.“<sup>20</sup> Natürlich ist man sich heute wie früher darüber klar, daß das unmittelbarste und treueste Kunsterleben der Ursprache vorbehalten bleibt. Aber allein gehört ein solcher Riesengeist wie Shakespeare seinem eigenen Volke nicht an. Er gehört der Welt wie unser Luther, Goethe, Kant und muß, damit weiteste Kreise geistig hochstehender Völker ihn erleben, in fremde Sprachen übertragen werden. Er hat die hohe Aufgabe, die Werner Deetjen, der damalige Präsident unserer deutschen Shakespeare-Gesellschaft, uns 1937 aufzeigte, wenn er uns zurief: „Wir verehren in William Shakespeare den größten Dramatiker der Welt. Er ist ein Bindeglied zwischen den Nationen, da seine Werke den Menschen aller Völker etwas zu sagen haben. In ihnen finden wir die vollkommene Einheit aller Seelenkräfte, und er lehrt uns die Welt zu verstehen. Er ist nicht eines Zeitalters, wie schon Ben Jonson erkannt hat, sondern für alle Zeiten.“<sup>21</sup>

Dankbar sind wir deshalb denen, die schon einen des Dichters würdigen deutschen Shakespeare schufen, dankbar aber auch denen, die unentwegt an der Vervollkommnung dieses deutschen Shakespeare weiter schaffen

<sup>19</sup> Angeführt nach Michael Bernays *Shakespeares dramatische Werke* Band 12 Seite 472 Berlin 1892 — <sup>20</sup> *Weimarer Ausgabe der Goethe Werke* Abteilung I Band 40 Seite 303

<sup>21</sup> *Festschrift zur zweiten deutschen Shakespeare-Woche* Bochum 1937 Seite 5

Irreführung“ geschrieben hatte Rothe, sein Bühnenverlag und die Theaterdirektion wehrten sich dagegen mit zum mindesten sonderbaren Argumenten, sonderbar, weil Rothe wieder mit sogenannten „Beweisführungen“ manipulierte, die im Moment wie seine Übertragungen verblüfften und seine Bearbeitungen und völlig neuen Einschiebsel und Szenen pseudo-wissenschaftlich zu begründen versuchte. Meine erste „Begeisterung“ für Rothe, die durch sein Buchlein *Der Kampf um Shakespeare* bei mir als anglistischem Laien noch verstärkt wurde, erhielt ihre erste Abschwächung bald nach der Berliner Premiere von *Romeo und Julia*, nämlich auf einem Osterspaziergang mit Professor Bernhard Fehr am Strand von Allassio. Mir wurde damals klar, daß Rothe eigentlich nur ein geschickter, ja raffinierter Bearbeiter Shakespeares war und mit einer Fülle von Scheinbeweisen den unwissenden, gleichsam naiven Zuschauer zu überrumpeln wußte. Aber er überrumpelte nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Verleger und vor allem die stetig auf Neues ausschauenden Theaterleiter, wie das neueste Basler Beispiel zeigt. Ich selber hutete mich dann während meiner zehnjährigen Theaterleitung trotz mancher „Versuchung“ einen „Rotheschon Shakespeare“ aufzuführen, obwohl mich noch (auch schon vor dem Kriege) seine *Maß für Maß*-Bearbeitung im Berliner Deutschen Theater begeistert hatte, weil mich als Zuschauer der unmittelbar von der Bühne kommende, trafe und „übersaftige“ Witz im Augenblick ebenfalls wieder dupierte. Man kann Rothes Bearbeitungen und Neufassungen also Bühnenwirksamkeit gewiß nicht absprechen, aber er durfte sie nicht als „von Shakespeare“ ausgeben.

Die endgültige Entlarvung von Rothes Treiben, wie sie von Karl Wittlinger im Shakespeare-Jahrbuch 1951/52 wissenschaftlich verdienstvoll und wohl eindeutig genug unternommen wurde, scheint in zünftigen Theaterkreisen und von Rothe selber leider nicht beachtet worden zu sein. Sonst wäre es wohl unerklärlich — oder es mußte an unverzeihliche fast bewußte Irreführung einer gutgläubigen Öffentlichkeit herankommen — wenn Rothe im bereits zitierten Artikel in der Basler National Zeitung vom 31. Mai 1955 hinsichtlich der *Komodie der*

*Irrungen* schreibt, dieses Werk werde zu denjenigen Shakespeares gezählt, „obwohl wir längst wissen, daß Shakespeare höchstens einige Seiten dazu geschrieben hat“ Rothe hängt sich also, — wie dieses eine Zitat von vielen zeigt, immer noch ein wissenschaftliches Mantelchen um, das gleißnerisch schillert in jener für seine Propaganda zurechtgezimmernten Thesen und irreführenden Beweisen, wie schon in seinem *Kampf um Shakespeare* Zum mindesten eigenartig mutet es an, daß in der Erwiderung von Direktor Karter die „Beweise“ und Erklärungen von Rothe selber direkt beeinflußt erscheinen, da dort all das wiederholt wird, was Rothe selber in seiner Broschüre und in seinen Vor- und Nachworten immer wieder schreibt, hierbei ist es aus einem politisch-propagandistischen Grund wohl auch verständlich, daß in diesem Zeitungsartikel die „Saalschlacht“ um *Romeo und Julia* in Berlin ins Jahr 1932 verlegt wird, also in die Zeit noch vor dem Hitler-Regime Oder beruht die Jahreszahl 1932 lediglich auf einem Irrtum?

Mit Recht rugt Dr Hans R Linder, daß Rothe den Namen Shakespeares für seine „Bearbeitungen“ gleichsam mißbraucht

„Selbstverständlich kann es immer wieder lockend sein, vorgeprägte Stoffe nochmals aufzunehmen und neu zu gestalten Es wurde und wird auch immer wieder getan Aber die Autoren stehen dazu, daß sie der Vorlage ein neues, von ihnen geprägtes Gesicht gegeben haben *Amphitryon* von Moliere, *Amphitryon* von Kleist, *Amphitryon* 38 von Giraudoux, *Antigone* von Cocteau, *Antigone* von Anouilh Keiner dieser neuen Autoren bietet sein Stück als „von“ Plautus oder Moliere oder Sophokles in „Neufassung“ an, sondern allenfalls „nach Molière“ (Kleist) oder „d’après Sophocle“ (Cocteau)

Warum also soll es falsch sein, von Herrn Rothe die gleiche Sauberkeit zu verlangen?

Auch kann ich nicht einsehen, wie man mit dem Argument, es sei zweifelhaft, ob die *Komodie der Irrungen* überhaupt von Shakespeare sei, ausgerechnet beweisen will, daß man zur Bezeichnung „von Shakespeare“ verpflichtet sei

Der Verdacht, es werde heute von Verlegern und Theatern einfach derjenige der beteiligten Autoren in den Vordergrund gerückt der den besseren und zugkräftigeren Namen hat, ist mir übrigens in den letzten Tagen durch ein neues Beispiel noch verstärkt worden am gleichen Ort, wo man es ablehnt, die neugefaßte *Komodie der Irrungen* als ‚von Rothe, nach Shakespeare‘ zu bezeichnen, ist ein neugefaßter „Kean“ als „von Sartre, nach Dumas“ gespielt worden, obwohl das neugefaßte Stück vom Umarbeiter als der „Kean“ von Dumas, „adaptation de J P Sartre“ bezeichnet ist Wie reimt sich das? Shakespeare, verändert von Rothe=Shakespeare, Dumas, verändert von Sartre=Sartre

Das hat nur dann Logik, wenn man zugibt, daß einfach jeweils der zugkräftigere Name aufs Programm mußte “

Auf jeden Fall wäre es nützlich und verdienstvoll, wenn allen Theaterleitern und Dramaturgen der deutschsprachigen Bühnen — wenn es noch nicht geschehen sein sollte — ein Separatum von Karl Wittlingers Abhandlung *Hans Rothe und die Shakespeare-Forschung* zugestellt werden konnte, schon aus Gründen der Sauberkeit, wie Hans R Linder mit Recht schreibt Rothe darf ja leider mit Shakespeares Stücken heute machen, was er will, aber er sollte den Namen Shakespeare als eigentlichen Verfasser aus Propagandazwecken nicht mehr so leicht vorschieben können Dies, zumal die *Komodie der Irrungen* in der Schlegel-Tieck’schen Übertragung heute sicher so „wirksam“ ist wie die Rothesche Bearbeitung des ähnlichen Stoffes Eine große Zahl von Aufführungen im Jahre 1947 in St Gallen und Baden bewies es Die von Hans Matter betreuten und bereinigten Romantiker-Übertragungen im Verlag Birkhauser, Basel, leisten da die besten Dienste Die Tantiemen-Frage ist hierbei — speziell für die mit Subventionen nicht so gut dotierten Schweizer Bühnen — nicht zu übersehen!

Auch sei hier noch Gundolf angeführt, sicher eine die heutigen Übersetzer überragende Persönlichkeit welche die „romantische“ Shakespeare-Übertragung weitgehend gelten ließ Gerade auch deswegen scheint es mir wichtig zu sein, die Theaterleiter mit den wissenschaft-



lichen Erkenntnissen anerkannter exakter Forscher bekannt zu machen, in die heutige Verwirrung und Verirrung Ordnung zu bringen und die angepriesenen neuen Übersetzungen auf den Platz zu weisen, der ihnen gegenüber Schlegel-Tieck zukommt. Es kann sich dann jeder immer noch für diese oder jene Übersetzung oder Neugestaltung eines „Shakespeare-Stoffes“ entscheiden.

Dingelstedts, Jordans, Seegers, Simrocks und Viehoffs Übersetzungen konnten sich gegenüber der Schlegel-Tieckschen ja ebenfalls nicht behaupten. Dorothea Tieck, A. W. Schlegel und Wolf von Baudissin war noch jene Einfühlungsgabe und zugleich dichterische Schöpferkraft gegeben, die bis jetzt andere nicht erreichten.

OBSERVATIONS ON SOME EIGHTEENTH-  
CENTURY GERMAN VERSIONS OF THE  
WITCHES' SCENES IN MACBETH

BY

EDNA PURDIE

(Act I, scenes 1 and 3, Act IV, scene 1)

That the first German translation of Shakespeare which can seriously be considered as a translation belongs to the mid-eighteenth century has long been seen to be a fact of primary importance in any survey of the position and influence of Shakespeare in Germany. If a wide gulf separated the Elizabethan and the Augustan ages in the poet's own country, the disparity was still greater when to the lapse of time and the changes of outlook there was added the difference of language. In looking back upon Wieland's translation of 22 plays, we now recognise very clearly the formidable nature of the enterprise which he began in 1762 and completed in four years, among his own contemporaries perhaps only Lessing was perspicacious enough to recognise this fully<sup>1</sup>. It is not surprising that Wieland did not add to the difficulties by attempting a metrical version. The authority of the Alexandrine had indeed yet to be successfully assailed in tragic drama, and Wieland's own experiment in dramatic blank verse<sup>2</sup>, four years before he began the Shakespeare translation, may have convinced him of the necessity for a prose rendering. The problem of the form is of course a fundamental one for any translator of verse. It was the first of the many problems that faced the translator of Shakespeare. It did not only present itself in the blank verse forming the major part of the plays. It is true that the changes from verse to prose and

<sup>1</sup> v *Hamburgische Dramaturgie* St. XV — <sup>2</sup> Lady Johanna Gray (1758) *Sammliche Werke (Supplemente IV)* Leipzig 1798 pp. 215 ff.

prose to verse — disturbing as they were to contemporary canons of taste — were obliterated in a prose translation. But there remained other elements that did not admit of easy solutions: the fairy songs of *A Midsummer Night's Dream* or *The Tempest*, the fool's songs in *Twelfth Night* or *King Lear*, refused to adapt themselves to prose at all. Wieland shews himself aware of this problem, and more than one footnote testifies to his sense of his inability to solve it<sup>3</sup>. Others were to be more successful later, but not until the whole question of form had assumed greater prominence and had been solved in a different manner.

Of the many elements in Shakespeare's tragedies that provided special problems for the 18th-century translator, the Witches' scenes in *Macbeth* were among the most challenging — raising as they did not only the problem of metrical form, but also that of content and dramatic relationship<sup>4</sup>. For the Witches themselves and their part in the play were alien to 18th-century thought and taste, and to convey convincingly the atmosphere of mystery and evil surrounding them demanded not only linguistic skill but poetic power. Again it was Lessing who realized the nature of the problem. The contrast between the appearance of the ghost in *Semiramis* and that of the ghost in *Hamlet* gave him occasion to note the difference between intellectual conviction and aesthetic surrender. The dramatic poet, he argued, can play upon the potentiality of belief in the spectator who with his reason would reject such a belief, if — and only if — he possesses the power of convincing by poetic means. „Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was Er will. So ein Dichter ist Shake-

<sup>3</sup> cf. note to *King Lear* I. 3. *Shakespeare's Theatralische Werke*. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. I (Zürich 1762) p. 172. — <sup>4</sup> The question of authenticity is irrelevant: the scenes were printed in the English editions of Shakespeare and were the subject of notes in the edition of Pope and Warburton (*The Works of Shakespeare* London 1747 VI) which was used by Wieland and widely known in Germany. For the present purpose such theatre versions as that of Stephanie or F. T. Fischer (v. Erich Schumacher *Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne* Emsdetten 1938 pp. 18 ff.) have been disregarded.

spear, und Shakespear fast einzig und allein Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein glaubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken<sup>5</sup> “

Wieland too was fully aware of the problem when he attempted the rendering of the Witches' scenes „Aller Zeit und Muhe ungeachtet, die man auf diese abentheurliche Hexen-Scenen verschwendet hat“, he wrote in a footnote to the first scene, „ist es doch nicht möglich gewesen, das Unformliche, Wilde und Hexenmäßige des Originals völlig zu erreichen, zumal da der Reim nothwendig beybehalten werden mußte So hat man z Ex hier in diesen zwo Zeilen sich begnügen müssen, den bloßen Sinn der Worte auszudrucken, denn wer wollte den Ausdruck und Schwung dieser Verse deutsch machen können

When the hurly-burly's done  
When the battle's lost and won<sup>6</sup> “

So convinced was Wieland of the impossibility of an adequate solution that after struggling — not altogether unsuccessfully — with the two scenes in Act I, he resorted in Act IV to a long prose summary of the cauldron scene, detailed enough to provide for a dumb show<sup>7</sup>

While Wieland was thus clearly aware of what seemed to him an insoluble problem of form, he was on the whole more concerned with the question of rendering the meaning — a problem involving on the one hand comprehension and on the other a gift for discovering equivalents For this purpose his vocabulary, though its range was remarkably good, was not wholly adequate, nor did he always seek to give a complete rendering *When the battle's lost and won* is hardly rendered by *Und der Sieg den Aufruhr beugt*, the significant paradox

<sup>5</sup> *Hamburgische Dramaturgie* St XI (*Samtliche Schriften* her K Lachmann 3 Aufl besorgt durch F Muncker Stuttgart 1886 ff IX p 229) — <sup>6</sup> *Shakespear Theatralische Werke* ed cit VI (Zurich 1765) p 170 This is a footnote to Wieland's rendering

Wenn das Mordgetummel schweigt  
Und der Sieg den Aufruhr beugt

<sup>7</sup> *ibid* p 250

*Fair is foul and foul is fair* is omitted, the double reference of *Hover through the fog and filthy air* is simplified to *Auf, und durch die Nebel-Luft davon!*, the final line of a passage in Act I, scene 3 (*And the very points<sup>8</sup> they blow, / All the quarters that they know, / I' th shipman's card*) is mistakenly rendered (*Und wenn und wie ein jeder weht, / Woher er kommt, wohin er geht, / Das muß mir keine Carte sagen*) On the other hand, unlike Eschenburg and Bürger later, he attempted with some success the difficult line *He shall live a man forbid<sup>9</sup>* He was apt to expand a passage in the interests of clarity *Though his bark cannot be lost, / Yet it shall be tempest-tost* appears as *Und ist gleich in meiner Willkuhr nicht, / Sein Schiff an Klippen zu zerstören, / So soll's doch übel zugericht / Von Sturm und Wetter wiederkehren<sup>10</sup>*, while the second line of *Here I have a pilot's thumb, / Wreckt<sup>11</sup> as homeward he did come* is not only expanded but altered in meaning *Sieh eines Schiffers Daumen hier, / Ich brach sein Schiff nicht weit vom Land, / Und ließ ihn hingestreckt im Sand<sup>12</sup>* The list of ingredients in the witches' cauldron is accurate as far as it goes, though incomplete, but the form of a prose summary deprives the recital of its cumulative horror, and Wieland thus evades a difficulty faced by all subsequent translators

<sup>8</sup> This is the reading of Pope Warburton — <sup>9</sup> *Sleep shall neither night nor day / Hang upon his penthouse lid / He shall live a man forbid* (Theobald's note in *The Works of Shakespeare* London 1733 V p 392 is "as under a Curse an Interdiction") Wieland makes the passage into a comprehensible though somewhat expanded whole *Angst und Kummer / Ohne Rast und ohne Schlummer / Soll auf seinem Augdach wachen / Nacht und Tag und Tag und Nacht / Und so soll er in der Acht / Siech und elend sich verzehren* — <sup>10</sup> A modern rendering which keeps the concise impersonal form is that of Gundolf *Kann sein Boot nicht untergehn / Soll sich doch im Wirbel drehn* (*Shakespeare in deutscher Sprache* Berlin 1920 2 V) Karl Kraus who is severe in his judgment of Gundolf's version of the play also offers the impersonal form (*Das Kahnlein geht es schon nicht unter / Dreht es sich doch um sich selber munter!*) but not perhaps with conspicuous success (Hexenszenen und anderes Grauen [1926] reprinted in *Die Sprache* 2nd ed Munich 1954 pp 163 ff) Benda was the first to keep to the impersonal statement of the original (*Shakespears dramatische Werke* Leipzig 1825 6 XI) — <sup>11</sup> This is the reading of Pope Warburton — <sup>12</sup> The expansion is less extensive than that made by H L Wagner (*Macbeth ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespears Theaterstücke* III Frankfurt 1779) *Eines Steuermanns Daumen es ist / Hatte schon in Gedanken die Seinen gekußt / Ganz nah schon war er am Hafen am Land / Pratz! zerbrach ich sein Schiff dort oben am Strand*

The most illuminating contrast in the 18th-century versions of the Witches' scenes is that between Wieland and Burger. Eschenburg, whose prose translation intervenes between them, was content for the most part to seek a greater measure of accuracy in reproducing the meaning<sup>13</sup>. Burger on the other hand was gripped by the incantatory aspect of the scenes. In the preface to his version of *Macbeth* published in 1783 he wrote „Die Zauberscenen können, je nachdem sie ausgeführt werden, die Wirkung des übrigen eben so leicht zu schanden machen, als unterstützen. Jenes mußten sie billig in keinem Zeitalter, was auch der hoch- und tiefgelahrte Dr. Johnson, und andre ästhetische Philosophunkeln darüber schwatzen mögen. Meines Bedunkens dürfen die Zauberverse zwar nicht abgesungen, aber auch nicht nach Willkühr von schlechter Deklamation geradebrecht, sondern müssen, wie musikalische Recitative, nach Noten gegeben werden“<sup>14</sup>. It is clear from almost every line of Burger's version that his chief aim was to reproduce the atmosphere of grotesque mystery, and to emphasise the effects of sound and rhythm. The problem for him was not primarily that of fidelity to meaning, his concern was above all with tone and cadence. Indeed he did not hesitate to alter or expand the content in order to intensify the particular effects he sought to achieve<sup>15</sup>.

Burger's wayward genius displays itself in characteristic fashion in his versions of these scenes<sup>16</sup>. His love of strong rhythms and vigorous

<sup>13</sup> Cf. his rendering of the passage quoted above: *Sieh eines Schiffers Daumen hier / Dem ein Sturm sein Schiff erstorbt / Als er her zur Heimath kehrte (Wilhelm Shakespears Schauspiele Neue verbesserte Auflage Straßburg 1778 83 XII)* Schumacher (op. cit. p. 57) notes that Eschenburg's revision had taken account of the edition with notes by Johnson and Steevens (London 1773). An edition of *Macbeth* in English with notes selected from Johnson and Steevens appeared at Göttingen in 1778 (copy in British Museum). — <sup>14</sup> *Macbeth Ein Schauspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear* Seinem unvergeßlichen Freunde Johann Erich Biester in Berlin gewidmet 2. Aufl. Göttingen 1784 pp. 7—8. Burger's view was combated in the preface to S. H. Spiker's verse translation of *Macbeth* (Berlin 1826 p. IX). — <sup>15</sup> *I will drain him dry as hay* (P—W) appears as *Hu! ich will ihn trillen zerren / Kraus wie Heu und Hotzeln dorren!* In the same speech he expands *Weary sev'n-nights nine times nine / Shall he dwindle peak and pine* to *Sieb'n mal sieb'n und sieben Wochen / Soll er frieren soll er kochen / Soll sich krummen winden wimmern / Aechzen krachzen und verkummern*. — <sup>16</sup> The published translation of the whole play was preceded by a version of the Witches' scenes alone which appeared in the *Berliner Literatur- und Theater-Zeitung* XLIII (21 Oct. 1780) pp. 673–6. v. E. R. I. C. H. E. B. S. T. E. I. N. Die Hexenszenen aus Burgers *Macbeth* Übersetzung im ersten Entwurf (*Zeitschrift für Bucherfreunde* N. F. 111 [1911–12] pp. 398–402).

speech found a ready outlet in the witches' incantations, and the grotesque as well as the fantastic elements clearly made a strong appeal to the poet who had already exploited such elements in ballad form. Many subsequent versions of

Double, double toil and trouble  
Fire burn, and cauldron bubble

which keep more closely to the meaning, lack something of the fire of Burger's

Lodre, brodle dass sich s modle,  
Lodre Lohe, Kessel brodle!

where his favourite devices of parallelism and assonance lay crude emphasis on the effect of incantation<sup>17</sup>

But though Burger was chiefly concerned with reproducing auditory effects, he shews also a preoccupation with vocabulary. Examination of this aspect of his versions shews that the problem of finding expressive equivalents for given words or phrases is not identical with that of fidelity to content. It was perhaps just that inventiveness which when it was displayed in the coinage of words contributed to fidelity of rendering, that led him on other occasions to modifications and additions unwarranted by the original<sup>18</sup>. The creative talent which

17 Cf. Eschenburg (repeated by Schiller) *Rustig rustig! nimmer mude! / Feuer brenne! Kessel siede!* or Schlegel Tieck *Feuer spruhe Kessel gluhe! / Spart am Werk nicht Fleiß noch Muhe!* Flatter's version (*Shakespeare Neu übersetzt in sechs Bänden* I Wien Bad Bocklet Zurich 1952) *Mengt und mischt den Schwall und Gisch! / Schurt und ruhr! daß s schäumt und zischt* uses internal rhyme and alliteration in a manner reminiscent of Burger. Gundolf's *Doppelt doppelt Sud und Strudel / Feuer brenn und Kessel brudel* successfully uses repetition and assonance while reproducing the *Double double* of the original (Cf. for this also Benda *Doppelt! doppelt Werk und Muh / Brenne Feuer und Kessel bruh!*) Burger's own earlier version anticipated the characteristic effects of his later one *Hurtig! daß der Spuk sich modle / Lodre Lohe! Kessel brodle* (Ebstein loc. cit.) while H. L. Wagner goes further in the attempt at sound reproduction *Holtertn poltertn ruck! ruck! ruck! / Feuerchen brenn! Kesselchen schluck!* — 18 That such additions seemed to Burger wholly justifiable is clear from a statement in a letter to Boie of 9th January 1777: *Ich glaube der Teufelsspuk ist mir nicht schlecht gerathen. Ich habe Shakespear deucht mir nur wenig genommen und dafür reichlich genug wiedergegeben* (*Briefe von und an Gottfried August Burger* her. A. Strodtmann Berlin 1874 II p. 6). He did in fact add two scenes at the end of Acts I and II. In the same letter he refers to his version of the Witches scenes as *alles erster Wurf der Begeisterung* (*ibid.*)

revealed itself in the achievement of unusual sound effects displays itself strikingly in his vocabulary, and only a comparison of his choice of words with that of many other translators will bring out the individual flavour of his versions

The first scene offered opportunities which Burger was quick to seize. His second line contains a characteristic coinage *In Donner, Blitz, o r Schlackerwind*<sup>19</sup>. This compound was constructed on the pattern of *Schlackerregen*, *Schlackerwetter*, and it adds an appropriate shade of meaning to the rain. For *Grimalkin* (kept in its original form by Wieland and Eschenburg) Burger had the happy inspiration of *Graulheschen* — thus reproducing the flavour of the diminutive of a proper name, though of a different one<sup>20</sup>. For *Paddock calls* he made the perceptive choice of *Unke ruft*, thus seizing the implication of ominous portent<sup>21</sup>, but when he came to translate *toad* in the cauldron scene, he coined the compound *Kellerlork*, thus embodying something of the following phrase *under cold stone*, and preserving the normal *Krote* for the compound *Kroteneich* in the list of ingredients for the charmed pot. This differentiation reveals a lively sense of association and suggestion — here, as in the appreciation of sounds and rhythms, Burger's perception was remarkably acute.

The coinage or combination of words is however only one aspect of Burger's fertility of invention. Where others essay an equivalent word, he may sometimes invent a phrase. For the two lines which Wieland quoted as untranslatable (*When the hurlyburly's done / When the battle's lost and won*) he wrote *Wann sich's ausgetummelt hat, / Wann die Krah am Aase kraht*. He has thus embodied the sense of *hurly-burly*

<sup>19</sup> This is the only instance of the word cited by Grimm (*Deutsches Wörterbuch* IX 261). It appears to have inspired the less successful *Husch! durch Schlückerschlacker fort!* by which he rendered *Hover through the fog and filthy air*. — <sup>20</sup> *Graulheschen* was taken up in Tieck-Schlegel (revised by Ulrici to *Graukatzchen*). Karl Lachmann (*Shakespeares Macbeth* Berlin 1829) found *Graumiez* and Otto Gildemeister (*Shakespearedramen* Berlin 1904) *Graumiez* in a similar spirit. With Gundolf's *Grauchen* and Flatter's *Graukater* the sex is obscured or reversed. Karl Kraus omits the line. — <sup>21</sup> Again Burger's word occurs in Schlegel-Tieck and in modern times in Flatter's version whereas Spiker and later Gundolf chose *Krote*.



in a verb which rendered at least the impression of turbulence and completion, and then selected a striking phenomenon to signify the devastation of battle — thereby evading however the difficult paradox of the second line. These two lines reveal Burger's two main preoccupations: the first shews him feeling for and extracting the dominant flavour of a word, the second betrays alike the swift pounce on a significant symbol and the disregard for the actual content of the line in the original.<sup>22</sup> Equally revealing is his treatment of the paradoxical combination *Fair is foul and foul is fair*. This brief statement foreshadows the essential contrasts of the play: honour and dishonour, faith and treachery, hopeful anticipation and dread fulfilment. The adjectives are associated with both physical and moral phenomena, and this ambiguity enhances the horror of the reversal. The first line of the couplet to which Burger extended the English line shews awareness of the association with moral values, the second marks a contrast which is primarily physical, though it can on occasion be associated with the passions.

Weiss in schwarz und schwarz in weiss,  
Heiss in kalt und kalt in heiss!<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Eschenburg's closer rendering *Wenn das Mordgetümmel vollbracht / Wenn verlor n und gewonnen die Schlacht* is metrically less satisfying while that in Schegel-Tieck *Wenn der Wirrwarr stille schweigt / Wer der Sieger ist sich zeigt* Gundolf's *Ist der Wirrwarr durchgemacht / Gab Verlust und Sieg die Schlacht* and Flatter's *Wenn das Irrgewurre schweigt / Schlacht vertan der Sieg sich zeigt* have a syntactical logic alien to the mood of the original. Benda's *Wenn der Aufruhr rings zerronnen / Schlacht verloren und gewonnen* keeps close to the paradox of the second line though the rendering of the first is less adequate. Kraus departs from the meaning with *Wenn verzischt des Schlachtbrands Funken / Wenn die Erde Blut getrunken* and Gildemeister's *Wenn der Mordlarm Pause macht / Wenn geschlagen ist die Schlacht* though in some respects satisfying evades the difficulty in the second line. Burger's own earlier version of the first line was *Wenn die Schlacht gemezelt hat* (Ebstein loc. cit.) It is interesting that although elsewhere he uses the loan word *hurl* *purl* (Aus Daniel Wunderlichs Buch II: Herzensausguß über Volks-Poesie) he preferred in both versions to express the meaning rather than adopt the form of the English word —

<sup>23</sup> Bürger's earlier version reads *Gold ist Quark und Quark ist Gold / Hold ist garstig garstig hold*. *Garstig* appears in the versions of Benda and Lachmann (combined with *schon*). Other translators found different solutions. H. L. Wagner relied on a direct negative (*Schon ist unschon* *unschon ist schon*). Eschenburg and later the Schlegel-Tieck version combine *schon* and *haßlich* (taken up by Schiller who characteristically coupled the adjectives by *soll* *seyn*). Kraus repeats this combination. Gundolf has *schon* and *wüst*. Flatter *schon* and the noun *Schmutz*.

It was a characteristic rendering, altering and doubling the terms of the contrast but keeping the full effect of paradox

The charm formula in Act I scene 3 gave him opportunity for expansion in the interest of sound effects<sup>24</sup>, as the preceding lines *The weyward<sup>25</sup> Sisters, hand in hand, / Posters of the sea and land, / Thus do go about, about* had tempted him to verbal fireworks<sup>26</sup> It is remarkable that he did not essay the adjective *weyward*, and was content to substitute an interjection at the beginning of the line<sup>27</sup> He did however succeed in suggesting something of the meaning of *Posters* by the verb *Huschen*, and the final formula appears in a characteristically simple form *Halt! — Der Spuk wird fertig seyn<sup>28</sup>*

Burger also attacked the problem of vocabulary, with his accustomed vigour but with varying success, by resorting to the contractions and crudities of colloquial and dialectal speech He abandoned the mystery-laden *We three* of the opening line of the play in favour of an almost domestic colloquialism *Na' sagt, wo man sich wiederfind't* (which gave him however the rhyme for the *Schlackerwind* of the next line<sup>29</sup>), the first line of Act I scene 3 appears in the elliptical form *Wo gewest, Schwesterle?*, and *Give me, quoth I as Mir auch sagt ich, a Bissel!* But while choosing a colloquial compound for *And mounch't, and mounch t, and mounch't*, he retained with unerring instinct the threefold repe-

<sup>24</sup> *Ens und zwei und drei fur dich / Eins und zwei und drei fur mich / Eins zwei drei um dritten Reihn / Dreimal drei rund um macht neun!* where Wieland had given the closer rendering *Dreymal fur dich / Und dreymal fur mich / Und dreymal daß es neun macht* — <sup>25</sup> This is the reading of P W it is annotated at some length by Pope who refers to the Fates of the northern nations the three handmaids of Odin This note was translated by Wieland in reference to his own *Schicksals Schwestern* — <sup>26</sup> *Hui! Wir Schwestern Hand in Hand / Huschen uber See und Land / Walzen walzen um und um / Runde runde rund herum!* (His earlier version had for the last line *Wirlen wirlen rund herum*) — <sup>27</sup> Other translators notably Wieland H L Wagner Eschenburg Schiller Benda Flatter chose *Schicksalsschwestern* the alternative *Unheilsschwestern* appears in Schlegel Tieck and Gundolf Lachmann has *Die weisen Schwestern* while Karl Kraus omits the descriptive word (*Schwestern die durch Meer und Land / Leichten Fusses umgewandt*) — <sup>28</sup> Wieland Eschenburg H L Wagner and Schiller all rendered the phrase as *der Zauber ist vollbracht* — <sup>29</sup> In one form or another most subsequent translators preserve the *three* of the original

tion *Und schmatzt' und schmatzt' und schmatzte dir drauf los*<sup>30</sup> The pilot's thumb in the same scene is rendered by a *Bankrutirers Daum*, and this is followed by a line which departs entirely from the meaning of the original (*Der sich selbst erhing am Baum*<sup>31</sup>) For the difficult *Aroynt thee, witch! the rump-fed ronyon cries*, Burger invented a free version

,Quark dir, Thranhexe! Marsch!  
Grunzte der vollwampigen Bache Rüssel

and for full measure added a third line *Hu! Donner, Hagel, Mord und Gift*<sup>32</sup> Similarly he expanded *I'll do, I'll do, and I'll do to*

Mein Sixchen das thu' ich, mein Sixchen!  
Thu das, thu das Nixchen!

assigning the second line to the second witch Immediately before this not very happy expansion, however, his quick sense for rhyme and *tempo* had dictated the skilful rearrangement

Im Siebe schwimm ich nach  
Ich kann's!  
Wie eine Ratte, ohne Schwanz

and the desire to transmit the atmosphere rather than the literal meaning

<sup>30</sup> Most of the translators keep the repetition Schlegel Tieck *Und schmatzt und schmatzt und schmatzt* Benda *Und schlang und schlang und schlang!* Gundolf *Und mampft und mampft und mampft* Flatter *Und manticht und manticht und manticht* Wieland Eschenburg and H L Wagner change from *frass* to *schmact* and back again making a separate line of the repeated verbs whereas Benda Schlegel Tieck and Gundolf retain the long composite line of the original — <sup>31</sup> Burger's earlier version has *A Matrosendaum* and the second line keeps to the sense of the original *Dem der Sturm das Schiff zerschmiß* — <sup>32</sup> Wieland had rendered the line as *Pak dich Hexe pak dich / Schre das voll wampige Aas* and this was repeated by Eschenburg H L Wagner wrote *Zum Teufel pak dich / Ein Quark fur dich / Brummte das fettgemastete Aas* Schlegel Tieck had a modified version *Pak dich du Hexe! schre die garst ge Vettel* while Gundolf and Flatter return to *Aas* in *Marsch Hexe schreit das trebern fette Aas* and *Pak dich du Hexe! schreit das hinternfette Aas* respectively The various renderings reflect in some degree the diversity of meaning assigned to *rump-fed*

of a statement had led to the rendering of *Her husband's to Aleppo gone, master o'th' Tiger* by *Ihr Kerl ist zur Türkei geschafft*<sup>33</sup>

The problem of finding accurate equivalents for particular words while preserving a strongly marked rhythmic pattern is acute in the cauldron scene of Act IV. The ingredients range over the animal and vegetable kingdoms as well as over human anatomy, and most translators have found themselves compelled at least to some rearrangement. In the first list, Burger extends the catalogue and combines the two cauldron phrases into one final line *Kocht zur heißen Hollensuppe!* In the second he rearranges the ingredients, omitting some and finding substitutes for others, but in general preserving the *crescendo* of the passage, and with a final substitution arriving at the climax *Wurzt mit Distelstich und Nessel / Endlich noch den Zauberkessel!* For the succeeding exhortation *Cool it with a baboon's blood / Then the charm is firm and good*, he yielded to the temptation of adding an onomatopœic formula reminiscent of *Lenore* *Nun halt an mit Tritt und Trott, / Tripp und Trapp um unsern Pott! Abgekühlt mit Blut vom Zwerge! / Gahr und gut ist die Latwerge*<sup>34</sup>. Nor could he resist the opportunity afforded by the refrain in the song *Black spirits and white, / Blue spirits and gray, / Mingle, mingle, mingle, / You that mingle may*<sup>35</sup>. He found a characteristic verb (*Quirlt, quirlt, quirlt! was ihr quirlen konnet, quirlt*<sup>36</sup>!) and equally characteristically added to the range of colours (*Geister, schwarz und weiß und blau, / Grün und donnergrau*). He had already added an implication to *Root of hemlock, digged*

<sup>33</sup> Almost all the translators take over *Aleppo* in the 18th-century only H. L. Wagner added *Sein Schiff der Tyger heißt* but 19th century translators in general reproduce this topical detail — <sup>34</sup> Eschenburg's rendering is *Kühlt mit eines Sauglings Blut / Dann ist der Zauber fest und gut* (repeated by Schiller and only slightly modified by Benda). Spiker and Lachmann wrote *Affenblut* but Schlegel-Tieck was the first version to have *Paviansblut* which has persisted — <sup>35</sup> The song was printed in P. W. — <sup>36</sup> Eschenburg translates *Mingle* by *Rührt um* (repeated by Schiller with a stage direction *es erscheinen zwerghafte Geister welche in dem Kessel ruhren*). H. L. Wagner and Lachmann by *Mengen*. Spiker and Schlegel-Tieck by *Rührt*. Benda and Gundolf by *Mischt*. Flatter omits the song in conformity with modern practice.

*i'th'dark* by translating *Eibenreis*, so *mitten*, / *In Walpurgisnacht geschnitten*<sup>37</sup>, thus underlining the element of sorcery

The Cauldron scene leads up with gradually increasing intensity to its climax in the completion of the charm and the knocking which heralds the entry of Macbeth. The words which precede this entry offer a challenge to any translator. *By the pricking of my thumbs, / Something wicked this way comes / Open, locks, / Whoever knocks*. The challenge is perhaps clearest in the word *wicked* — the moral counterpart to the physical phenomenon that is associated with witchcraft. Burger, who found the admirable equivalent *Mir juckt der Daumen schon* for the latter, chose the word *Sundensohn*, with its slightly abstract colouring, for the moral phenomenon<sup>38</sup>. This juxtaposition of concrete and abstract is not unusual in Burger's ballads, and it is a significant feature of his rendering of the Witches' scenes. If Wieland (though not unaware of other aspects) devoted attention chiefly to the content of the scenes, Eschenburg to accuracy of rendering, and Burger to reproducing the atmosphere surrounding the *secret, black and midnight hags*, Schiller's procedure in his adaptation of *Macbeth* for the Weimar theatre in 1800 was obviously governed by a different principle. This fact emerges clearly from an examination of the two scenes in Act I. In both of them Schiller offers something of his own — in the first case as an addition, in the second as a substitute for the greater part of the original scene. The insertion in the first scene transforms the witches from irrational to at least semi-rational beings

<sup>37</sup> Cf. Eschenburg's *Eibenweig die man vom Stamm / Bey des Mondes Verfinstung nahm* modified by Schiller to *Eibenzweige abgerissen / Bei des Mondes Finsternissen* and in Schlegel-Tieck to *Eibenreis vom Stamm gerissen / In des Mondes Finsternissen*. Among modern translators Flatter seizes the implication of secrecy and sorcery: *Eibenreis geheim geflücht / Nachts in Neumonds Finsternis*. — <sup>38</sup> The Schlegel-Tieck translation has *Sundensohn*. Eschenburg's more direct *Etwas Böses* is echoed by Schiller, Benda and Gundolf in differing combinations while Flatter finds the phrase *Fluchbeladnes kommt herbei*. Perhaps the most concise of the later versions is Gundolf's *Jucken spur ich in der Hand / Etwas Böses ist im Land / Springe Tor / Laß jeden vor!* Lachmann had written *Auf denn Thor wer auch davor* but Burger's line *Nur herein! Wer's mag seyn!* has influenced the majority of the translators.

They present the relation of evil to good in elevated language which seems to foreshadow the choruses in *Die Braut von Messina*<sup>39</sup>, and the contrast between the attitude of the first witch and that of the other two strengthens the approximation to human characters. Schiller was dealing in his own way with the problem of supernatural personages by emphasising the abstract notion underlying their appearance. The motive for the substitution in the second witches' scene is equally clear: he wished to eliminate a great deal that was alien to contemporary taste. For the various manifestations of evil designs and power in the utterances of the first witch he substituted a continuous ballad narrative punctuated by choric repetition: the story of the fisherman lured by magic gold through pleasure to misery and self-destruction provides a concrete instance of the abstract notion of guilt grafted by Schiller on to the first scene<sup>40</sup>. The ballad narrative is framed by two brief passages from the original scene, the winding up of the charm at the end being taken over in all but two minor details from Eschenburg's translation.

Schiller was content to follow Eschenburg almost entirely in the cauldron scene. But he omitted the first three lines, with their brief allusion to the significant sounds that precede the incantation. He also altered the position of the scene, making it follow immediately on the Hecate scene which in the original forms the last scene but one of the previous act. By transferring the last scene of Act III to the opening of Act IV and placing the Hecate scene and the cauldron scene as the second and third scenes of this act, Schiller deprived the cauldron scene of its striking position as the first scene of Act IV, and shifted

<sup>39</sup> *Aber die Meistern wird uns schelten / Wenn wir mit truglichem Schicksalswort / Ins Verderben fuhren den edlen Helden / Ihn verlocken zu Sund und Mord* and again *Wir streuen in die Brust die böse Saat / Aber dem Menschen gehort die That*. Körner, who was in general well satisfied with Schiller's modifications, expressed doubts about this insertion and wished it could be placed elsewhere: *Sie hat eine gewisse Deutlichkeit die die abentheuerlichen Gestalten auf den ersten Blick zu stark beleuchtet* (Letter of 26 June 1800) —

<sup>40</sup> The change of atmosphere effected by the substitution of this narrative may be compared with the still greater change wrought by the substitution of a morning hymn for the porter's speech in Act II, Scene 3 (Schiller II, 5).

the emphasis at this point from the supernatural to the human persons. This re-distribution of emphasis is the characteristic feature of Schiller's version, which was undertaken with the specific purpose of immediate stage production<sup>41</sup>, and it is in the Witches' scenes that some of the most revealing changes can be observed.

Schiller's version of *Macbeth* was the only one in the 18th century in which verse prevailed throughout. Wieland, Burger and Eschenburg, content with the prose medium for the main part of the play, had yet felt themselves compelled to essay rhymed verse for the Witches' scenes, and this very fact implied a different dramatic relationship between these scenes and the body of the play. Schiller's version restored the norm of verse, but his radical transformation of two of the Witches' scenes obscures the relationship in a reverse direction. It is only with the 19th-century translators that the original proportions are restored and the rhymed verses of the witches are heard in their proper contrast with the prose of the porter's scene and the blank verse of the main portion of the play. It is here that a more rigorous fidelity to form, in the fullest sense, begins.

<sup>41</sup> v. the title *Macbeth* Ein Trauerspiel von Shakespear (Tubingen 1801) zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet. H. H. Borchardt points out the advantages of Schiller's rearrangement from the point of view of production (Schillers Bühnenbearbeitungen Shakespearescher Werke in Shakespeare Jahrbuch 91 (1955) pp. 55 f.).

# GUNDOLF, FLATTER UND SHAKESPEARES „MACBETH“

VON

HARRY LUDEKE

Unter den Shakespeareschen Dramen bieten *Macbeth* und *Lear* dem deutschen Übersetzer wohl die meisten Schwierigkeiten, besonders *Macbeth* mit seiner großen stilistischen Vielfalt bildet den eigentlichen Prüfstein des Übersetzers. Schlegel hat sich hinter Burgers Versuch verschanzt und das Stück für später zurückgestellt, so daß es nie zu seiner Übersetzung gekommen ist. Auch Tieck, der früh mit einer Übersetzung begann, hat es schließlich seiner Tochter Dorothea überlassen, da sich Baudissin offenbar drum drückte. Als Gundolf die Revision des Schlegel-Tieckschen Shakespeare unternahm, hat er Dorotheas *Macbeth* und *Lear* gänzlich verworfen und beide Stücke völlig neu übersetzt. Auf sie als seine Hauptleistung bei dem Unternehmen wird er seine größte Aufmerksamkeit und sein stärkstes Können gerichtet haben, und Gundolfs Übersetzung und nicht diejenige Dorothea Tiecks muß bei der Beurteilung von Richard Flatters Leistung als Vergleich dienen.

Gundolf hatte an Brandls englischem Seminar teilgenommen und mag dort den philologischen Sinn geschult haben, der ihm den Mut gab, immer wieder mit Shakespeares Wortspielen, seinen Bildern und den anderen Extravaganzen seiner Sprache zu ringen. Zudem war im George-Kreis ein starkes Empfinden für die rein sinnlichen Qualitäten der Sprache entwickelt worden, das Gundolf empfänglich machte für die Nuancen der Shakespeareschen Sprachmusik auch dort, wo der Sinn dunkel blieb. Seine Übersetzung verzichtet daher oft auf die Erklärung der dunklen Stellen, die als anerkannte Stileigentümlichkeit des Originals auch im Deutschen dunkel bleiben. Freilich war der George-Kreis auch notorisch gleichgültig dem Theater gegenüber, und Gundolfs *Macbeth* ist davon keine Ausnahme. Die Verse sind volltonend und melodisch, oft prachtvoll in ihrer monumentalen Wucht, aber sie sind



auch oft schwer und ungenau und nicht selten holzern. Kainz soll sich geweigert haben, sie zu sprechen. Zudem ist die sprachliche Haltung heute schon leicht veraltet, sie klingt an den „Jugendstil“ an und erscheint dem heutigen Leser fast als historisch.

Flatters Übersetzung ist offenbar absichtlich das Gegenstück dazu. Sie ist von einem Theatermann für das deutsche Theater geschaffen und sollte wohl von diesem Gesichtspunkt aus allein betrachtet werden. Eine Besprechung vom philologischen oder gar poetischen Gesichtspunkt aus mag daher ungerecht erscheinen. Aber ein Vergleich beider Arbeiten mit dem englischen Original mag schließlich den grundsätzlichen Wert haben, jede in ihrer Eigenart klarer ins Licht zu setzen und die Grenzen der jeweiligen Zielsetzung herauszustellen.

Gundolf gegenüber zeigt Flatters Übersetzung denn auch schon auf den ersten Blick eine viel leichtere Sprechbarkeit, einen gleitenden Fluß der sowohl Leser wie Sprecher über die schwierigsten Stellen des Originals mühelos hinwegträgt. Es ist zweifellos, daß Flatters Leistung auf der Bühne in dieser Hinsicht ohne gleichen darsteht, doch da *Macbeth* als eine der großen Tragodien einen notorisch schwierigen Stil aufweist, erhebt sich leicht die Frage, mit welchen Mitteln und mit welchen Unkosten diese leichtflüssige Verdeutschung zustandekommen ist.

Zunächst ist festzustellen, daß an manchen Stellen Flatter eine glücklichere Hand zeigt — auch ohne Rücksicht auf eine buhnergerechte Formulierung — als sein Vorgänger. Die Zeile (III 2 41)

Cancel, and tear to pieces, that great bond

gibt Flatters

Tilg ihn, zerreiß ihn, jenen großen Schuldbrief

entschieden besser wieder als Gundolfs unglückliches

Streich aus und reiß entzwei das große Schriftstück

Auch Flatters

Nur Kinderaugen schreckt ein gemalter Teufel

entspricht dem englischen

Tis the eye of childhood that fears a painted devil (II 2 52)

besser als Gundolfs

Nur ein kindisch Aug scheut den papiernen Teufel,

während Flatters Wiedergabe der Zeile

From thence, the sauce to meat is ceremony (III 4 36)

durch das glänzende

Des Festmahls Würze ist des Gastherrn Zuspruch

Gundolfs zwar genaueres aber schwerfalliges

Auswärts ist Freundlichkeit der Mahlzeit Würze

weit hinter sich laßt Flatters größere Freiheit der Sprache gegenüber, die sich hier kundtut, kommt ihm zuweilen auch gut zustatten in der Behandlung einer der irritierenden Eigentümlichkeiten des Shakespeareschen Gipfelstils, nämlich der Wortspiele aus Gleichklang, Antithese und Bild, und vor allem der Bildung von nonce-words, von ad-hoc Ausdrücken. Zu dem Shakespeareschen

And catch with his surcease success (I 7 3)

hatte Gundolf gesetzt

Und erjagen durch Schlinge das Gelingen,

was den Gleichklang wohl zu sehr betont und Flatters

Mit einem Schluß den Schlußpunkt setzen

entschieden nachsteht. Dagegen ist die Verdeutschung von Shakespeares (II 2 55)

I'll gild the faces of the grooms withal  
For it must seem their guilt,

wo heraldische Vorstellungen im Hintergrund stehen, mit Flatters Theatergleichnis

Schmink ich die beiden Kämmerer damit  
Sie soll'n die Schuldigen spielen'

das Tote spielen lassen will, nicht besser als Gundolfs allerdings lahme Wendung

Will ich der Kämmerer Wangen damit malen  
Das Mal muß sie bezeichnen

Wohingegen trotz der an die äußere Grenze des Erlaubten streifenden Wiedergabe von Shakespeares

Letting "I dare not" wait upon "I would" (I 7 44)

durch

Ein rechter „Mochte-gern-doch-trau-mich-nicht“

weit glücklicher ist als Gundolfs wiederum allerdings wortgetreueres

Weil dein „Ich fürchte“ folgt auf dein „Ich möchte“

In solchen Fällen, wo das Vergleichsobjekt aus dem heutigen Leben und unserer Vorstellungswelt verschwunden und der Vergleich dadurch inhaltlos und unverständlich geworden ist, könnte diese sprachliche Bewegungsfreiheit besonders gut zur Geltung kommen. Wo Shakespeare sagt (I 7 65)

That memory, the warder of the brain,  
Shall be a fume, and the receipt of reason  
A limbeck only

mit Anspielung auf heute veraltete Destillierapparate, übersetzt Gundolf „und der Vernunft Gefäß ein bloßer Kessel“, was im Grunde das Bild auflöst, wogegen Flatten eine Einheit des Bildes mit der Wendung wiedergewinnt „und der Vernunft Behälter leer wie die Kannen“ — mit Anspielung auf das zu Ende gehende Gastmahl. Freilich glückt ihm

durchaus nicht immer eine solch gute Lösung Wenn Lady Macbeth spricht von

Great Nature's second course,  
Chief nourisher in life's feast, (II 2 38)

so bezeichnet sie den Schlaf als den Hauptgang der Lebensmahlzeit, der nach der Vorspeise aufgetragen wird und nicht, wie Gundolf will, als „zweite Form des Seins“ oder gar als „der andre Quell“, wie Flatter sagt Wenn die Lady ihren Mann ermahnt „screw your courage to the sticking place“ (I 7 60), so spricht sie die Sprache des Cello- oder Geigenspielers, der eine Saite anspannt, was Gundolf noch andeutet mit

Schraubt euren Mut nur bis zum Haltepunkt,

worauf Flatter aber mit

Spann deinen Mannesmut aufs höchste an

wohl als unnötig verzichtet Das Shakespearesche „curtain'd sleep“ (I 1 51) ist wohl einfach der Schlaf hinter den Bettvorhängen und hat weder mit Gundolfs „umflortem Schlaf“ noch Flatters „verstohlenem Schlaf“ etwas zu tun Lady Macbeths „fatal bellman“ (II 2 3) ist zunächst der mit einer Glocke versehene Nachtwächter, also eher Gundolfs „Unheils-wachtman“ (trotz der ungewöhnlichen Form!) als Flatters recht blasser „Unheilsbote“, während „blood-bolter'd Banquo“ (IV 1 123) in Gundolfs „blutbeklebt“ etwas genauer wiedergegeben ist als in Flatters verzichtendem „blutbeschmiert“

Im allgemeinen ist die unzulängliche Emphase für Flatters Übersetzungskunst nicht charakteristisch Dazu ist seine Kenntnis der lebenden englischen Sprache zu genau und sein linguistisches Wertempfinden — beim Übersetzer sonst so oft der wundete Punkt! — viel zu lebhaft Aber hier und da hat sogar Homer offenbar geschlafen! Wenn der bewundernde Macbeth seiner Frau zuruft „Bring forth men-children only!“ (I 7 72), so setzt er mit Absicht nicht „boys“! Das Wort „Knaben“ hat eine Assoziation von Unreife, Unvernunft, Schwäche usw., die hier gemieden sein will Und auch „undaunted

mettle“, das „males“ formen soll, ist weit eher das „unerschrockene Mark“ Gundolfs als Flatters „Quell einzig für Männer“, der ihr Mut sein soll. Wenn Macduff seine Redlichkeit beteuert und nicht ein Schuft sein möchte

For the whole space that's in the tyrant's grasp (IV 3 36),

so denkt er wie der Gutsbesitzer, der er ja war, an die Landflächen, nicht aber an die Klauen, die Dorothea Tieck dem Tyrannen zuerteilt hat, und die hier zu sehr betont sind. Und sein Schmerz über seine ermordeten Kinder, im Original mit einem „Heaven rest them now!“ (IV 3 228) mit stärkstem Gefühl abgeschlossen, das Gundolf mit seinem „Gott, gib ihnen Ruh!“ fast noch wärmer wiedergibt, hatte mehr verdient als ein recht abgegriffenes „Ruht in Frieden!“ Häufiger scheinen dagegen die Fälle zu sein, in denen der Übersetzer von sich aus eine Emphase in den Text legt, die der Darsteller vielleicht braucht, die das Original aber nicht aufweist. In der Mordszene sagt die Lady ihrem verstorten Gatten

Go, get some water

And wash this filthy witness from your hand

Dafür setzt Gundolf allerdings recht schwach „das fleckige Zeugnis“ anstatt „diesen widerlichen Zeugen“, Flatter aber „den Schmutzbeis“, was wohl zugleich zu stark und nicht ganz richtig sein dürfte. Ähnlich sagt die Lady (II 2 63)

My hands are of your colour, but I shame

To wear a heart so white,

wo der Gegensatz „white heart“ (= Feigheit) und „red hand“ (= Mordschuld) angedeutet wird. Gundolf setzt „Mir ist die Hand gefärbt wie euch“ und läßt die Andeutung offen, Flatter aber muß es kräftiger haben und sagt „Gleich schmutzig ist nun meine Hand“. Den Mordern, die er dinge will, um Banquo umzubringen, sagt Macbeth „it was he which held you so under fortune“ (III 1 75), was Gundolf ähnlich unbestimmt wiedergibt mit „der euer Glück hintanhalt“, Flatter aber mit viel mehr Entschiedenheit als „der

euch um euer Gluck betrog“ übersetzt Macbeth sagt vom ermordeten König Duncan „Treason has done his worst“ (III 2 24), wozu Gundolf wortlich „Verrat tat ihm das Schlimmste“, allerdings nicht ohne eine kaum vermeidbare leichte Verschiebung der Emphase. Aber Flatter muß es heftig haben „Verrat? Ihm gilt er nichts“, wofür der heutige Schauspieler wohl dankbarer sein wird als der Dichter. Und ähnlich wird aus „Banquo's issue“ (IV 1 102), bei Gundolf richtig „Banquos Nachwuchs“, bei Flatter interpretativ „Banquos Brut“, wie auch Macbeth (IV 1 151) erklärt, er werde „seize upon Fife“, bei Gundolf „Fife besetzen“, wo er bei Flatter viel wilder beteuert „Zertreten will ich Fife“.

In dieser Überemphase steckt ein Stück Interpretation des Übersetzers, der den ursprünglichen Text zu erläutern und zu erklären sucht. Das ist eine Tendenz, die jeder Übersetzer wohl nur mit Muhe bekämpfen kann, obwohl das Ergebnis oft den künstlerischen Absichten des Dichters nicht entspricht. Das trifft oft Wendungen, die mit Vorsatz nicht direkt und einfach sind, sondern die gewünschte Mitteilung auf Umwegen, durch Anspielung und überhaupt spielerisch machen. Wenn Macduff den dazutretenden Rosse mit der Frage begrüßt (IV 3 164)

Stands Scotland where it did?

so meint er natürlich, wie Gundolf (nach Dorothea Tieck) sagt: „Steht's noch in Schottland so?“ Oder gar Flatters: „Wie geht's in Schottland?“ Aber was er sagt, ist: „Steht Schottland wo es war?“, was natürlich jeder im Publikum richtig versteht. Aus „the obscure bird“ (II 3 61), dem Vogel der Dunkelheit, der bei Gundolf auch „der dunkle Vogel“ bleibt, wird bei Flatter erklärend „der Totenvogel“, was allerdings die Eule nicht zu sein braucht, wenn Donalbain seinen Bruder ermahnt

Let's away our tears

Are not yet brew'd (II 3 124)

so ist zwar Flatters: „Fort von hier! Für Tränen ist nicht Zeit!“ fließender zu sprechen als Gundolfs: „Unsere Tränen sind noch nicht

gebraut“, aber unmittelbarer, als es Shakespeare mit seinem Bilde wollte, und ähnlich verhält es sich mit den „naked frailties that suffer in exposure“ (II 3 129), wo Gundolfs „Die durch die Bloße leiden“ den Ton des Originals bewahrt und Flatters „Die in der Kalte schauern“ ihn erläuternd preisgibt. Wenn in der Nachtwandelszene die Hofdame bemerkt, sie möchte nicht das schuldbeladene Herz der Lady haben, nicht „for the dignity of the whole body“ (V 1 52), so bleibt die Vorstellung innerhalb des Physischen, was Gundolf auch anerkennt mit der Wiedergabe „für die Würde ihrer ganzen Person“, Flatter aber mißachtet, wenn er setzt „Selbst nicht für all ihren Rang und Stand“. Nach der Ermordung Duncans rat Donalbain zur Trennung, denn „our separated fortune shall keep us both the safer“ (II 3 141), Gundolfs „Die Trennung unsrer Lose erhält uns beide sicherer“ bleibt bei der mittelbaren Redeweise, die Flatter wiederum preisgibt „Gehn wir getrennte Wege, wird jeder sicherer sein“. Zuweilen schließt er klarend den Bezug, den der Dichter offen ließ (II 3 148)

There's warrant in that theft

Which steals itself, when there's no mercy left

Gundolf bleibt eng beim Urtext „Die fort sich stiehlt, wo kein Erbarmen blieb“, aber Flatter erklärt „Der gnadelose Mord die Beute raubt“. Die berühmte Stelle in dem Schlafwandel der Lady „all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand“ (V 1 48) ist eine der unversetzbaren Perlen der Shakespeareschen Poesie, aber Gundolfs „all die Düfte Arabiens“ erfüllt den Zweck denn doch besser als die sachlich richtige aber unertraglich platte Wiedergabe Flatters „alle Spezereien Arabiens“! Donalbain ermahnt den von der Ermordung seiner Familie tief gebeugten Macduff „Dispute it like a man“ (IV 3 221). Diesen sehr ungewöhnlichen, aus dem akademischen Betrieb (den Shakespeare übrigens nur vom Zusehen kannte!) übernommenen Ausdruck gibt Gundolf allerdings unzulänglich wieder mit „bekämpft es wie ein Mann“, aber Flatters „Laß mit dir reden, sei ein Mann“ lost nicht nur das Bild, sondern auch den syntaktischen Zusam-

menhang der ganzen Stelle auf, die Schlußworte „wie ein Mann“ hangen ohne Bezug zum Anfang in der Luft und sollten überdies heißen „als ein Mensch“

Die Neigung zur erklärenden Vereinfachung geht durch Flatters ganzes Werk hindurch und hangt wohl mit seiner Absicht zusammen, die Shakespeareschen Werke, vor allem den Shakespeareschen Text buhnen-gerechter zu machen, als es die vorhandenen Verdeutschungen schon sind. Daß dabei manches verloren geht, was für den Stil des reifen Dichters, vor allem auch für *Macbeth*, charakteristisch ist, mag ihn weniger kümmern als die Sorge um den Fluß der Rede auf der Bühne. Vor allem ist es die außerordentlich reiche Fülle der Bilder, die dabei leidet, dieser dichte Strom von Gleichnissen, in welchem der Dialog sich fast unaufhaltsam dahin bewegt. Beispiele bieten sich fast auf jeder Seite. Wenn Macbeth ungeduldig ausruft (III 4 24)

But now, I am cabin'd, cribb'd, confin'd, bound in  
To saucy doubts and fears,

so wimmelt der Satz von Metaphern, die Gundolf einigermaßen zu retten versteht mit seinem

Jetzt aber sperrt und pfercht und pfählt und klemmt  
Mich widerliche Sorg und Angst,

die aber Flatter mit seinem

Doch nun bedrängt und engt mich, preßt und quält mich  
Unruh und Furcht

fast völlig fahren laßt. Wenn die Lady ihren über Banquos Geist ver-störten Mann ermahnt, „sleek o'er your rugged looks“ (III 2 27), so liegt darin ein Bild, das Gundolf wiederum mit „streift eure faltigen Brauen glatt“ zu retten sucht, Flatter aber mit „schau nicht so trub und finster“ ganz aufgibt. Lady Macbeth spricht (III 2 43) von dem Kafer, der „hath rung night's yawning peal“, ein sehr konzentriertes Bild, das Gundolf wiederum mit „der Nacht verschlafne Glocke lautet“ im wesentlichen wiedergibt, auf das Flatter aber mit „den Nachtchor ein-



geläutet“ verzichtet Am Ende seiner Laufbahn vor dem Entscheidungskampf stehend, sagt Macbeth (V 3 20)

This push

Will cheer me ever or disseat me now

Dies Bild von der Krise, die Macbeth auf immer im Sessel bestätigen oder jetzt entthronen wird, hat Gundolf wenigstens teilweise gerettet („bestallt mich fortan“), aber Flatter hat es wieder mit einer rationalen Inhaltswiedergabe („entweder kommt nun mein Glück, oder es kommt mein Ende“) gänzlich fallen gelassen Diese Rationalisierung kann selbst der dramatischen Absicht entgegenwirken, die einen verworrenen Gehalt bewußt verworren darstellt Macbeths verzweifelter Gedanke über seine Lage (IV 2 19)

when we hold rumour

From what we fear, yet know not what we fear,

ist sicherlich nicht in der erklärenden Form, die Flatter hat „sind voll des Mißtrauens, voll Furcht und Scheu, und wissen nicht wovor“, adäquat wiedergegeben Wenn Malcolm in seiner Selbstanklage behauptet (IV 3 99), er werde

Uproar the universal peace, confound

All unity on earth,

so meint er sicherlich nicht einfach das, was Flatter gibt

Brächte das Reich in Aufruhr, ja, zerstörte

Den Frieden dieser Welt

Die barocke Steigerung in Malcolms Worten geht völlig verloren! Niemand wird dem Übersetzer ubelnehmen, daß er gelegentlich zur Umgangssprache greift, sofern das Original wenigstens dahin deutet, die Situation es verlangt und der Ausdruck dadurch an Fülle und Kraft gewinnt Shakespeare hat oft genug Wendungen aus der Volkssprache übernommen, und es ist eine Schwäche der Gundolfischen Übersetzung, daß ihr Verfasser in diesem Sprachgebiet offenbar nicht sehr zu Hause

war Flatter ist ihm darin überlegen und macht davon auch ziemlich reichlichen Gebrauch. So schließt Macbeth einen Monolog über den geplanten Mord (I 7 4) mit der Überlegung, wenn die Tat ohne Folgen im Jenseits bliebe, „we'd jump the life to come“, was eine Formel aus der Umgangssprache ist. Gundolfs „wir gaben's Ewige dran“ wird ihr nicht gerecht, und Flatters „die andre (scil Welt) ließ uns kalt“ entspricht dem Original besser. Auch die erregte Weisung der Lady, als nach dem Mord der verstorbene Macbeth zurückkehrt und die Dolche in der Hand hat:

They must lie there go carry them etc (II 2 48)

ist wohl mit Flatters bundigem „zurück mit ihnen“ besser wiedergegeben als mit Gundolfs wortlichem „ihr Platz ist dort“. An anderen Stellen erscheint er weniger glücklich. In Rosse' ironischer Beschreibung nach Duncans Ermordung heißt es:

The gracious Duncan

Was pitied of Macbeth — marry he was dead

was Gundolf wohl etwas lahm wiedergibt mit „nun, er war tot“, Flatter aber ausdrucksvoller, vielleicht zu ausdrucksvoll mit „mein Gott, er ist tot“ — was dem Original nicht mehr ganz entspricht. In der Hexenhöhle angesichts der falschen Prophezeiungen, beschließt Macbeth den Tod Macduffs „thou shalt not live“ (IV 1 84), was Gundolf mit „du sollst sterben“, Flatter aber wohl gar zu leicht mit „weg mit dir“ übersetzt. Lady Macduff, verbittert über die Flucht ihres Herrn, sagt (IV 2 13):

As little is the wisdom, where the flight

So runs against all reason

mit einer Würde, die auch Gundolf bewahrt mit seinem „nicht großer ist die Weisheit“, die Flatter jedoch mit „Ja, schöne Klugheit das“ fahren läßt. Rosse spricht zur Lady Macduff als Verwandter und sagt „my dearest coz“ (IV 2 14), wozu Gundolf das auch noch in der Schweiz übliche „geliebte Base“ setzt, wozu aber Flatters „ich bitt Euch, Liebste“

wohl zu familiär und kaum passend ist Und vollends kurios ist Macbeths Zuruf „Nun — guten Appetit, gute Verdauung und Wohlergehen!“ in einem Text, der uns das Stück näher bringen soll! Shakespeares „good digestion wait on appetite“ (III 4 38) hatte in der Zeit der primitiven Kochkunst, der groben und stark gewurzten Gerichte und des gewaltsamen Überessens einen Sinn, den er heute glücklicherweise verloren hat Ein beliebtes Mittel der Belebung des Dialogs bei Flatter ist die asyntaktische Redeweise, die an sich durchaus nicht abzulehnen ist Lady Macbeth appelliert an den Ehrgeiz ihres Gemahls und erinnert ihn an seinen früheren Mut

Nor time nor place  
Did then adhere, and yet you would make both (I 7 49)

Gundolf übersetzt, wie immer, genau, doch Flatter lockert die Konstruktion

Nicht Zeit nicht Ort,  
Nichts war zupaß, damals, und doch — du wolltest!

Das greift der Schauspielerin vor und bestimmt in hohem Maße den Ton ihrer Rede! Macbeth in seiner Reue beneidet den ermordeten König

Duncan is in his grave,  
After life's fitful fever he sleeps well (III 2 22)

Gundolf folgt genau dem Original, aber Flatter bedruckt offenbar der gemessene Ton, und er übersetzt

Duncan er liegt im Grab,  
Nach dieses Lebens Fieberkrampf — er schläft

Der berühmte Monolog, der mit den Worten beginnt (V 5 24)

Life s but a walking shadow, a poor player

soll in seiner lyrischen Fülle und feierlichen Getragenheit die abgrundige Verzweiflung Macbeths atmen, Gundolf hat getan, was er

konnte, dies zum Ausdruck zu bringen „Das Leben ist nur ein wandelnd Schemen, bloß ein Mime“, aber Flatter lost die feierlichen Rhythmen auf und gibt uns ein Stück aufgeregter Prosa

Leben? — ein bloßer Schatten der verschwindet,  
Ein armer Komödiant —

Die schlafwandelnde Lady fragt in ihrer schmerzlichen Reue „Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him?“ (V 1 38), was Gundolf in demselben Ton verdeutscht „doch wer hatte gedacht“, usw. Aber Flatter verlangt nach mehr Realität und setzt „Doch wer hatte gedacht, daß der alte Mann — und hat so viel Blut in sich?“ Auch die Hofdame, die mit dem Arzt die Lady beobachtet und zu der Gebärde des Handewaschens bemerkt

It is an accustomed action with her, to seem thus washing  
her hands (V 1 27)

in einem geschlossenen Satz, wie es sich ziemt, und wie auch Gundolf übersetzt, und nicht konversationell wie bei Flatter „das tut sie jedesmal, sieht aus wie Handewaschen“, was eher einer Kammerzofe ansteht. Und gelegentlich werden diese Schotten zu Wienern! In seinem betrubten Nachsinnen bemerkt Macbeth, daß früher „when the brains were out the man would die, and there an end“ (III 4 79), wozu Gundolf verdeutscht „daß einer, wenn sein Hirn heraus war, starb“, doch Flatter möchte das flüssiger und im Tone des common man haben und setzt „Wenn's Hirn heraus war, so starb man dran.“ Und im selben Bestreben erklärt Macbeth, „doch send ich wen“, wo bei Shakespeare steht „but I will send.“ Ein weitgehender Realismus im Dialog birgt eben doch die Gefahr in sich, daß der Ton zu sehr regional und lokal bestimmt wird, wo Shakespeares hoher Tragödienstil, wie er sich in Macbeth zeigt, gerade das peinlich vermeidet.

Das Übersetzen ist eine schöne Kunst, hat Herr Flatter einmal stolz bemerkt, und eine schwierige Technik, kann man hinzufügen, bei deren Durchführung der Nachdichter alle Hilfe, auch diejenige seiner Vor-

gänger, gut brauchen kann Gundolf hat trotz seiner Erklärung, er habe *Macbeth* ganz neu übersetzt, doch wiederholt passende Wörter und Wendungen von Dorothea Tieck übernommen Sowohl „der gütige England“, die ungewöhnliche Verwendung des Titels als Namen, wie „den wackern Siward“ für „good Siward“ (IV 3 191) hat Gundolf bei Dorothea vorgefunden, und auch Flatter hat beides stillschweigend verwendet Und manches andere dazu! Lady Macbeth beruhigt ihren Mann mit der Mitteilung, sie habe die beiden Diener Duncans „with wine and wassail“ (I 7 64) in einen festen Schlaf gebracht Mit „wassail“, das einfach ein lustiges Tafeln bedeutet (Altenglisch *wæs hal* = prosit!), konnte Gundolf wohl rhythmisch nichts anfangen und setzte „mit Wein und Wurztrunk“, und nach ihm Flatter „Mit Wein und scharfem Wurzgetränk“ Macbeth klagt, daß unter Banquo „my genius is rebuked“ (III 1 55), will sagen gehemmt, gelähmt, der freien Entwicklungsfähigkeit beraubt Gundolf setzt dafür notdürftig „mein Genius ist geduckt vor seinem“, woraus Flatter macht „vor ihm duckt sich mein Genius“, was kaum dem Sinn des Originals entspricht Als Banquo ermordet, sein Sohn aber davon gekommen ist, bemerkt Macbeth

We have scotched the snake, not killed it (III 2 13)

Gemeint ist, die Schlange ist angeschlagen, verwundet, wozu Gundolf wenig passend setzt „zerhackt“, und Flatter gar „zerstuckt“ Für Macbeths „Who can impress the forest?“ (IV 1 95), d. h. den Wald zum Kriegsdienst zwingen, setzt Gundolf „wer kann den Forst bewehren?“, und Flatter deutlicher „wer kann den Forst bewaffnen?“ Wo Macbeth sagt

Infected minds

To their deaf pillows will discharge their secrets (V 1 69)

steht bei Gundolf, statt „Kissen“, das poetisch gehobene „taubem Pfuhl“, was Flatter übernommen hat Nach dem Schlafwandel sagt der verdutzte Arzt „My mind she has mated, and amaz'd my sight“

(V 1 75) mit der Bedeutung, sein Verstand sei matt gesetzt, schwachmatt Gundolf vereinfacht die Sache mit „mein Geist ist wirr“ und Flatter noch mehr mit „Augen und Herz hat sie wirr gemacht“  
 Oft genug jedoch hat Gundolfs mehr oder weniger glückliche Lösung Flatter zu anderen, oft reichlich experimentellen Versionen gedrängt  
 Macbeths hofliche Heuchelei

The labour we delight in physics pain (II 3 51)

hat Gundolf durchaus richtig mit

Die Arbeit die uns wohl tut heilt die Müh'

wiedergegeben was Flatter allerdings nicht befriedigte, und er hat widersinnig

Die Plage die uns freut stillt jede Qual

Wenn Macbeth sich zusammennimmt und sich zuruft „No boasting like a fool“, was Gundolf sinngemäß als „Nicht wie ein Narr gedroht!“ gibt, so muß Flatter das variieren und dadurch schwachen „Ein Narr ist, wer nur droht“ Wenn Lenox (III 6 8) bemerkt, ironisch

How monstrous

It was for Malcolm and for Donalbain,  
 To kill their gracious father?

so setzt Gundolf richtig „wie ungeheuer von Malcolm“ usw, Flatter aber, nicht ganz eindeutig, „wie furchtbar es wohl für Malcolm war“ in einer auch sonst recht schwachen Rede In dem Hexenlied (IV 1 30)

Finger of birth-strangled babe,  
 Ditch-deliver'd by a drab

gibt er die letzte Zeile ungenau und konventionell mit

Eingescharrt bei Nacht und Wind

wieder, Shakespeares im ganzen Stück erkennbare erstaunliche Wortökonomie völlig mißachtend Das „Beware Macduff“ (IV 1 71) der

Hexen, bei Gundolf „Mißtrau Macduff“, wird bei Flatter wohl aus euphonischen Gründen zu „Meide Macduff!“ verschoben Macbeths wilde Forderung in der Hexenhöhle (III 4 134)

I am bent to know,  
By the worst means the worst For mine own good,  
All causes shall give way,

von Gundolf fast wortgetreu wiedergegeben, erschien Flatter offenbar zu schwer und wurde entsprechend vereinfacht

Alles will ich wissen,  
Das Schlimmste das mir droht Was mir dann nutzt  
Das muß mir dienstbar sein

Das läßt sich allerdings leichter sprechen! Macbeths Bemerkung zur Lady, „that Macduff denies his person at our great bidding“ (III 4 128) von Gundolf als „unsere große Ladung“ genau wiedergegeben, erhält bei Flatter einen bestimmten, hineingelegten Bezug und erscheint als „daß Macduff beim Aufgebot nicht mittun will“ Etwas früher in derselben Szene fährt die Lady ihren Mann wegen seines Angstgebarens heftig an und erklärt „When all's done, you look but on a stool“ (III 4 66) schließlich ist es nur ein Stuhl, den du anschaust, was Gundolf mit seinem „Zuletzt“ wohl anerkannte, was Flatter aber anschaulicher haben will mit „Wenn's vorbei ist“, was kaum richtig sein durfte Das thematisch wichtige „Be bloody, bold and resolute“ (IV 1 79) in Macbeths Selbstermahnung, von Gundolf vollwertig wiedergegeben, schrumpft bei Flatter zusammen zu „Sei kuhn! Lach der Gefahr!“ Mehr ist für die Bühne offenbar nicht nötig!

Hinter mancher Abweichung von der früheren Übersetzung, sei sie von Gundolf oder von Dorothea Tieck, steckt eine eigenwillige, immer interessante, oft aber gewagte Interpretation des Übersetzers Freilich ist Macbeths Aufforderung an das Schicksal (III 1 70)

Come, fate, into the list,  
And champion me to the utterance!

eine Einladung zum Kampfe für ihn, und nicht, wie Flatter es auffaßt, gegen ihn. Gegen das Schicksal wird selbst Macbeth kaum kämpfen wollen! Wenn Malcolm sagt, (IV 3 39) „our country sinks beneath the yoke“, so ist daran wohl nicht zu deuteln, das Joch ist da, und das Land sinkt unter ihm, Flatters Verdeutschung ist mißlungen. Auch Macduffs Trost für Malcolm ist eindeutig:

Scotland hath foisons to fill up your will (IV 3 88)

d. h. mehr als genug, um deine Wünsche vollauf zu befriedigen, und Flatters Version („das, was Ihr besitzt, reich zu erhöhen“) ist nur abwegig. Auch die gewaltsame Deutung von Macduffs Worten über Malcolms Eltern (IV 3 108) ist zu weit hergeholt. „a most sainted king“ ist nicht „gottbegnadet“, und die Königin, die so fromm war, daß sie „died every day she lived“, also noch frommer war als der König, hat mit der jetzigen Situation direkt nichts zu tun — als nur, daß es schier unglaublich ist, daß solche Eltern einen so mißratenen Sohn haben konnten. Flatters Interpretation macht die Stelle zu sentimental. Wenn Lady Macduff sagt, ihr Mann „best knows the fits o' the season“ (IV 2 16), so meint sie tatsächlich, wie Gundolf sagt, „der Läufe Not“, d. h., die Wirrnisse der Zeit, nicht aber unmittelbar „was grade nötig ist“, wie Flatter will, seine an sich kluge Interpretation („fit“ = was paßt, was richtig sitzt) muß abgelehnt werden. In Macbeths berühmtem Verzweiflungsmonolog

And all our yesterdays have lighted fools

etc (V 5 22) ist „alles Gestrige“ kaum eine adäquate Wiedergabe, und „uns Narren“ genügt ebenfalls nicht. Solche Sentenzen gehören zum hohen Stil der Tragödie, und ihre Allgemeingültigkeit sollte nicht im Interesse enger Bühnenbedürfnisse beschnitten werden. In der Schlafwandelszene spricht der Arzt, wenn er vor sich hin murmelt: „Ihr habt erfahren, was Ihr nicht wissen solltet“, die Königin an und nicht die Hofdame, wie Flatter will, der sie ganz als Kammerzofe aufzufassen scheint. Überhaupt die Feinheiten des hofischen Tons sind ihm offenbar nicht immer klar, sonst ließe er die Lady, nun Königin, nicht befehlen



Sag du dem König, daß ich auf ein Weibchen  
Ihn bitten ließe

Shakespeare (III 2 3) drückt sich sehr viel vorsichtiger aus

Die Zahl der Ungenauigkeiten in der deutschen Wiedergabe von Shakespeares Text ist damit noch nicht erschöpft, aber die Eigenart von Flatters großer Leistung wird nun klar sein. Die leichte Sprechbarkeit ist auf Kosten der Genauigkeit erreicht worden, die größere sprachliche Beweglichkeit auf Kosten der lyrischen Werte, die bessere Bühnenwirksamkeit auf Kosten der Dichtung. Den Dichter Shakespeare hat Flatter zurückgestellt zu Gunsten des Dramatikers und offenbar mit Absicht immer wieder die zuweilen mit aller Pracht der Sprache ausgeführten lyrischen Passagen gedampft und in prosaische Mitteilung aufgelöst. Gundolf, mit einem nur schwachen Sinn fürs Theater, hat sich im Gegenteil um das Poetische bemüht und eng an das Original angeschlossen. Seine Übersetzung ist sehr viel genauer als diejenige Flatters, und wenn sie dafür auch schwerfälliger ist, so liegt es wohl mit daran, daß er die außerordentlich kompakte, verschlungene und absichtlich verdunkelte Ausdrucksweise des reifen Shakespeare in einem an sich schweren Medium wiederzugeben hatte. In der natürlichen Leichtflüssigkeit der englischen Sprache konnte sich Shakespeare selbst in seinen linguistischen Konvolutionen freier bewegen als Gundolf, der ihm im Deutschen nachzubilden hatte. Die düstere sprachliche Pracht des Originals hat er mit sehr viel Geschick und sehr beachtlichem Erfolg wiederzugeben versucht, und es bleibt noch eine Frage, ob das Bestreben, diesen tragischen Ton aufzuhellen, hier überhaupt am Platze war. Jedenfalls muß der Philologe bekennen, daß, so sehr die Flattersche Leistung Respekt erheischt und den Theatermann erfreut, die Gundolfsche Übersetzung trotz aller Unzulänglichkeiten ihm die wertvollere erscheint.

# DER SOMMERNACHTSTRAUM

in deutscher Übersetzung von Wieland bis Flatter

VON

IRMENTRAUD CANDIDUS UND ERIKA ROLLER\*

Da es nicht möglich ist, auch nur zwei dichterische Sätze in englischer und deutscher Sprache zu schaffen, die sich im Klang und im Stimmungsgehalt der Wörter völlig decken, ist jede Übersetzung zugleich eine Deutung. Jede Deutung Shakespeares aber ist nicht nur Aussage über Shakespeare, sondern — ungewollt und ungewußt — auch Aussage über den Deuter und über die geistige Bewegung, in der er steht. Aus dem dichterischen und seelischen Reichtum Shakespeares greift jeder die Schätze heraus, die er sehen kann, und er kann — auch beim größten Willen zur Objektivität — nur das sehen, was seinem Bild von Dichtung und Menschentum entgegenkommt. Was Jakob Burckhardt in den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ vom Wesen der historischen Quelle sagt, es könne „im Thukydides eine Tatsache ersten Ranges berichtet sein, die man erst in hundert Jahren bemerken werde“, gilt in noch weit höherem Maße von den künstlerischen Schönheiten und psychologischen Einsichten einer Dichtung. Die Geschichte Shakespeares in deutscher Sprache spiegelt den Wandel der Einstellung zu Shakespeare und damit zur Dichtung, und zugleich spiegelt sie die Entwicklung der dichterischen Ausdrucksmittel, die Gewinnung neuer seelischer Bereiche für die Sprache.

Dieser Wandel läßt sich an den Übersetzungen des *Sommernachtstraums* besonders leicht aufzeigen. Denn in einem Werk, das so stark aus dem Duft und Zauber der Sprache lebt, muß sich eine Verschiebung der sprachlichen Ebene wahrnehmbarer auswirken als in den Tragödien.

\* Das Material dieses Aufsatzes geht zurück auf eine Münchener Dissertation von Erika Roller „*Shakespeares Midsummer Nights Dream in deutscher Sprache. Ein Vergleich*“. Da Erika Roller infolge einer schweren Erkrankung nicht in der Lage war, den Aufsatz auszuarbeiten, ist Irmentraud Candidus an ihre Stelle getreten, wobei in die vorliegenden Ausführungen eigene Gesichtspunkte noch eingearbeitet wurden.

oder gar in den Historien, die auch dann, wenn man sie ihrer sprachlichen Magie berauben wurde, noch den Reiz einer spannenden oder tiefsinnigen Fabel besäßen. In ihm aber erscheint die Handlung zweit-rangig gegenüber dem dichterischen Glanz, den Shakespeare über sie ausgegossen hat.

So ist es natürlich, daß in einer Zeit, in der man Shakespeares Werke nur als Stoff auffaßte und nur die Fabel des Dramas beibehielt, um sie für ein großes, kunstunverständiges Publikum zurechtzumachen, der *Sommernachtstraum* in Deutschland nicht beachtet wurde. Selbst Gryphius kennt nur das „Rupelspiel“, das er ziemlich frei bearbeitet. Und dies kennt er nicht aus dem Original.

Erst als um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Schweizer und Lessing den Sinn für die dichterische Phantasie in Deutschland erwecken, beginnt das Interesse an Shakespeare als Dichter. Wieland, der bei seinem Züricher Aufenthalt durch Bodmer zu Shakespeare geführt worden war, wagt sich als erster an eine Eindeutschung des *Sommernachtstraums*. Sein *St. Johannisnachts-Traum*, die erste seiner Shakespeare-Übertragungen, die erhalten ist, hat noch die ganze Frische ersten Schwungs und erster Begeisterung. Der Satiriker und Dichter des ausklingenden Rokoko sieht besonders die ironischen, graziösen und empfindsamen Elemente und übersteigert sie im Stil seiner Zeit.

Am besten gelingt ihm die Übersetzung des Pyramus-und-Thisbe-Spiels. Er gießt es in gereimte Alexandriner und aktualisiert somit Shakespeares Parodie auf die Dramen im Seneca-Stil zu einer Parodie auf die klassizistischen Dramen der Gottschedschule.

Lieblingswörter der Empfindsamkeit, wie „Liebesbande“, „suß“, „hold“, „reizend“ treten an Stelle der kraftigeren Wörter Shakespeares, aus „wood“ wird „Hain“, aus „were wont to lie“ „hingegossen lagen“.

And in the wood, where often you and I  
Upon faint primrose-beds were wont to lie,  
Emptying our bosoms of their counsel sweet (I, 1 214 ff.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Zitiert wurde nach der Ausgabe der Oxford University Press, Auflage 1949.

Und in dem Hayn wo oftmals du und ich

Auf Frühlings-Blumen hingegossen lagen  
Und unsre von jungfräulichen Gedanken  
Geschwellte Busen ihrer Last entleerten

Scorn and derision never come in tears (III, 2, 123)

O! wenn zerfloß wohl je der Spott in Tränen?

In Shakespeares *Midsummer-Night's Dream* fallen Satzschluß und Versschluß meist zusammen. Bei Wieland strömen die Sätze über den Versschluß hinweg. Auch opfert er fast immer den Reim, obwohl er mit seinem feinen Gefühl für dichterische Werte die Wirkung erspürt, die dieser in den Auftritten der Elfen hervorruft. Die letzte Szene mit Oberon läßt er fort, weil er sie nicht gereimt nachbilden kann, „in Prosa aber oder in einer andern Versart als in kleinen Jamben und Trochäen wurde sie das tandelnde und Feen-mäßige gänzlich verlohren haben, das alle ihre Anmuth ausmacht“<sup>2</sup>.

Es ist bezeichnend für Wieland, daß sein Verstandnis für Shakespeares Reime dort aufhört, wo sie nicht spielerisch, sondern feierlich wirken. In einer Anmerkung zu der etwas später entstandenen *Romeo-Übersetzung* tadelt er sogar Shakespeares Reimgebrauch, weil er die Verse „hart und dunkel“ macht, während für Prior und Chaulieu die Reime wie „Blumen-Ketten sind, womit die Grazien selbst sie umwunden zu haben scheinen und in denen sie so leicht und frey herumflattern als die Scherze und Liebes-Götter“<sup>3</sup>. Diese Stelle zeigt, daß ihn Shakespeares selbstherrliches kühnes Schalten mit der Sprache befremdete. Er kann nicht umhin, ihn dem Geschmack seiner Zeit anzunähern. Die Wortspiele opfert er meistens, ebenso die bilderfulle Shakespeares. Er rationalisiert die Metaphern. Man vergleiche *hoary-headed frosts* (II, 1, 107) — „beschneyte Froste“, *hasty-footed time* (III, 2, 200) — „die zu schnelle Zeit“, *black-brow'd night* (III, 2, 387) — „die schwarze

<sup>2</sup> Vgl. Wielands Übers. ed. E. Stadler, Berlin 1911, Bd. I, S. 88. — <sup>3</sup> Ebd. Bd. III, S. 191.

Nacht“ Bei Shakespeare werden Frost, Nacht, Zeit durch die Adjektiva zu einmaligen, gestalthaften Mächten, bei Wieland, dem Sohn einer Zeit, in der fast nur die antiken Götter und Göttinnen als Allegorien dienen konnten, werden sie zu alltäglichen Begriffen. Nicht nur die Striche und Veränderungen an Shakespeares Werk, auch die Zutaten erwachsen dem Geiste des Rokoko und der Empfindsamkeit. *O' let me kiss / That princess of pure white, this seal of bliss* (III, 2, 143 f) — „O laß mich dieses Urbild / Der reinsten Weiße küssen, und im Arme / Der Göttinnen die Götter neidisch machen“

Die Mängel, die Wielands Werk anhaften und die nicht nur auf sein eigenes Kunstwollen, sondern auch auf die ungenügende Vorlage (Warburtons Ausgabe) und auf nicht immer zureichende sprachliche Kenntnisse zurückzuführen sind, führten dazu, daß der Gelehrte J. J. Eschenburg den Wielandschen Text überarbeitete (1757—77). Er legt den Text Dr. Johnsons zugrunde. Die Anglizismen Wielands löst er auf, die groberen Irrtümer Wielands verschwinden, andererseits schleichen sich ein paar kleinere Versehen ein.

Mit großer Gewissenhaftigkeit bildet er Shakespeares Wortspiele und Gleichnisse nach, aber seine Übersetzung bleibt trocken, unmusikalisch. Daran kann auch der Versuch, den Reim häufiger nachzuformen als es Wieland tut, nichts ändern. Eschenburg mangelt der Sinn für die Anmut der Elfen. Oberons Aufforderung an Titania *And rock the ground whereon these sleepers be* übersetzt er mit „Wo diese Schläfer sich / Ausstrecken, komm, hier stampfen du und ich“.

Zwischen Eschenburgs und Schlegels Übersetzung (1797) liegt der Aufbruch der irrationalen Seelenmächte im „Sturm und Drang“, liegt die Eroberung neuer sprachlicher Bereiche durch Goethe und die Frühromantik, liegt die von der Klassik geschaffene Synthese von Intuition und Kunstverstand, liegt die Neuerwerbung des Gefühls für die Notwendigkeit von Versformen, deren einmaliger, bis heute nicht übertroffener Deuter A. W. Schlegel ist. Die Haltung gegenüber Shakespeare hat sich grundlegend geändert. Während Wieland und auch noch Eschenburg Shakespeare vom Standpunkt ihrer Zeit aus beurteilten,

kritisierten oder entschuldigten, versenken sich die Romantiker voll tiefer Ehrfurcht in seine Schöpfungen und wollen diese möglichst genau in deutscher Sprache nachschaffen Schlegel fordert, „ihn treu und zugleich poetisch nachzubilden, Schritt vor Schritt dem Buchstaben des Sinnes zu folgen und doch einen Teil der unzähligen, unbeschreiblichen Schönheiten, die nicht im Buchstaben liegen, die wie ein geistiger Hauch über ihm schweben, zu erhaschen“ (Werke Bd 7, S 36) Er weiß, wie notwendig die Verteilung von Prosa und Vers, von Blankvers und Reim ist, wie wichtig die kleinen Unebenmäßigkeiten im Versbau, die Zasuren, die Enjambements sind, um „den Anstoß der Gedanken, die rasche Bewegung des Gemuts oder das Gleichgewicht seiner Kräfte einigermaßen sinnlich zu bezeichnen“ (ebd) Sein Ziel ist es, „denen, für die das Original unzugänglich ist, dessen Genuß so rein und unbeschwert wie möglich zu verschaffen“ (Werke VII, 287)

Schlegel baut auf Wielands Text auf Das Pyramus-und-Thisbe-Spiel hat er mit Erlaubnis Wielands fast ganz übernommen Im allgemeinen hält er sich an den Versbau Shakespeares und beachtet den Unterschied von run-on und end-stopped lines Die Vermehrung der Verszahl — hervorgerufen durch den Mangel an einsilbigen Wörtern im Deutschen — ist bei ihm unbeträchtlich der ganze Sommernachtstraum zählt in seiner Übersetzung nur neun ganze und sechs unvollständige Zeilen mehr als im Original

Obwohl — oder vielmehr gerade weil — er nicht wörtlich übersetzt, findet er für Shakespeare Wendungen, insbesondere für die Antithesen und Parallelismen wundervolle Entsprechungen

Lay breath so bitter on your bitter foe (III, 2, 44)

Den Todfeind solltet ihr so tödlich qualen

I love thee not, therefore pursue me not

Where is Lysander and fair Hermia?

The one I'll slay, the other slayeth me

Thou told st me they were stol'n into this wood,  
And here am I, and wood within this wood,  
Because I cannot meet my Hermia  
Hence! get thee gone and follow me no more (II, 1 188—193)

Ich lieb' dich nicht verfolge mich nicht mehr!  
Wo ist Lysander und die schöne Hermia?  
Ihn töten möcht ich gern, sie tötet mich  
Du sagtest mir von ihrer Flucht hierher  
Nun bin ich hier bin in der Wildnis wild,  
Weil ich umsonst hier meine Hermia suche  
Fort! Heb dich weg und folge mir nicht mehr

Allerdings ist Schlegels mondbeglanzte Zaubernacht lichter, freundlicher und lieblicher als die von damonischem Spuk durchgeisterte Shakespeares Puck und die Elfen sprechen in einem gutigeren, gemutvolleren Ton miteinander

Those that hobgoblin call you and sweet Puck (II, 1, 40)

Doch wer dich freundlich grüßt, dir Gutes tut

But, room, fairy! here comes Oberon (II, 1 58)

Mach Platz nun, Elfchen, hier kommt Oberon

*Hateful phantasies* werden zu „schnoden Grillen“ (II, 1, 258) Shakespeares Sprache ist stofflicher, Schlegels Sprache gefühlhafter und verfeinert

Come wait upon him, lead him to my bower  
The moon methinks looks with a watery eye  
And when she weeps, weeps every little flower,  
Lamenting some enforced chastity  
Tie up my love's tongue, bring him silently (III, 1, 206 ff)

Kommt, führt ihn hin zu meinem Heiligtume!  
 Mich dünkt, von Tränen blinke Lunas Glanz,  
 Und wenn sie weint, weint jede kleine Blume  
 Um einen wildzerrissnen Mädchenkranz  
 Ein Zauber soll des Liebsten Zunge binden  
 Wir wollen still den Weg zur Laube finden

Der Klang ist bei Schlegel heller, silbriger, freundlicher als bei Shakespeare. Er bevorzugt auch dort helle Vokale, wo im Englischen dunkel-tönende stehen. Zusammen mit dem Wechsel von mannlichen und weiblichen Reimen, der an Stelle der männlichen Reime Shakespeares tritt, erzeugt dies eine weichere, geschmeidigere, fließendere Sprachmusik.

Wenn es gestattet ist, Shakespeares *Midsummer-Night's Dream* mit einer wurzig und herb duftenden Waldblume zu vergleichen, so wäre die Nachbildung bei Wieland eine zierliche Ranke, bei Schlegel eine zarte Gartenblume und bei Voß ein gußeisernes Ornament. Zwar fordert Voß in der Vorrede zu seinen Übersetzungen (ersch. 1818 ff), daß der Übersetzer alles „Steife, Pedantische, Modische“ sorgfältig vermeiden müsse, aber er tut das Gegenteil von dem, was er verlangt. Seine Übersetzung ist uberaus „steif und pedantisch“, weil ihm das Gefühl für sprachliche Anmut fehlt.

Zwar gelingt es ihm — im Gegensatz zu Schlegel —, mit genau so viel Versen auszukommen wie Shakespeare und die mannlichen Reime und die meisten Alliterationen des englischen Textes nachzubilden, aber er bezahlt diese formalen Annäherungen an das Original mit einer erzwungenen Wortstellung und einer schwerflüssigen Sprache, aus der aller Zauber geschwunden ist.

And as he errs, doting on Hermia's eyes,  
 So I, admiring of his qualities (I, 1, 230)

Wie irr er schwärmt für Hermias Gestalt  
 So ich, bewundernd seinen Vollgehalt



Die Zierlichkeit der Elfensprache sucht er durch Häufung der Verkleinerungssilbe „lein“ zu erzwingen

Labt ihn mit Aprikos und Himberlein,  
Mit Purpurtraub' und Maulbeerlein (III, 1 173)

oder 5 Zeilen weiter

Dem Schmetterling raubt bunte Schwingelein

Durch Vossens Sprache fühlt man sich eher in den Küchengarten der braven und hausbackenen Luise als in den Zauberwald von Athen versetzt

J W O Benda ist im allgemeinen nur ein blasser Epigone der Romantik. Obwohl ihm die Übertragung einiger Metaphern besser gelingt als Schlegel, der sie entsinnlicht hatte<sup>3</sup>, kann sich seine Übersetzung (1825) als Gesamt mit der Schlegels keineswegs messen. Was Voß an Dichte und Gedrangtheit zu viel hat, hat Benda zu wenig. Seine Sätze sind zerdehnt, umständlich, langatmig. Er benötigt weit mehr Verse als Shakespeare oder Schlegel. Auch die vielen unreinen Reime und Flickwörter zeigen einen beträchtlichen Mangel an sprachlicher Zucht.

In den anderen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts lassen sich zwei Richtungen unterscheiden: die einen teilen mit der Romantik die Ehrfurcht vor Shakespeare und dem dichterischen Werk und versuchen Schlegels Übertragung durch Zurückgreifen auf den Urtext zu verbessern. Die anderen deuten und übersetzen Shakespeare aus dem Geist ihrer sich der Poesie allmählich entfremdenden Zeit.

A. Fischer und A. Bottger knüpfen an Schlegel an. Während Fischer trotz einiger Stellen, an denen er die durch Schlegel gedämpften und sanfter gewordenen kräftigen Farben des Originals wieder zur Geltung

<sup>3</sup> z. B. *Keep word Lysander we must starve our sight From lovers food till morrow deep midnight* Schlegel: Lysander halte Wort! Was Lieb erquickt. Wird unserm Blick bis morgen nacht entruckt. Benda: Der Liebe Nahrung mangelt nun der Blick erst morgen Mitternacht kehrt sie zurück. (I 1 222 f.)

bringt, weit hinter Schlegel zurückbleibt, und dessen Text oft banalisiert, schuf Bottger die beste Sommernachtstraum-Übersetzung in der Zeit zwischen Schlegel und Gundolf<sup>4</sup>. Wo er vom Schlegelschen Text abweicht, kommt er fast immer dem Original näher. Die kornigen Wendungen, die Schlegel verfeinert hatte, erscheinen wieder. *And certain stars shot madly from their spheres* (II, 1, 153) lautet bei ihm „Die Sterne toll aus ihrer Sphäre schossen“, während Schlegel *madly* zu „wild“ und *shot* zu „fuhren“ gemildert hatte. „Daß Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren“.

Die Doppeladjektiva und Doppelsubstantiva, die Schlegel häufig zugunsten einer flüssiger dahinstromenden Sprache geopfert hatte, tauchen wieder auf, und Shakespeares Satzbau und Zäsurenverteilung werden genauer nachgeformt als von Schlegel.

Shakespeare<sup>5</sup> Here is my bed sleep give thee all his rest!

Schlegel „Mog alle Ruh des Schlafes bei dir wohnen!“

Bottger „Hier ist mein Bett — Schlaf segne deine Ruh!“

Shakespeare<sup>6</sup> By that which knitteth souls and prospers loves

Schlegel „Bei dem, was Seelen knüpft in Lieb' und Glauben“

Bottger „Bei dem, was Seelen knüpft und Liebe weckt“

Auch E. Ortlepp bearbeitet Schlegels Text (1842), aber nicht, um die von Schlegel gemilderten Konturen des Originals wiederherzustellen, sondern um den Zauber Shakespearescher Sprache und romantischer Poesie einem platten und nüchternen Alltagsgeschmack anzupassen. Aus Shakespeares Bildern werden alltägliche Feststellungen.

Ähnlich trocken und banal sind die ohne Anlehnung an Schlegel entstandenen Übersetzungen von N. Barmann und M. Rapp, deren Verse zuweilen jedes rhythmische Gefühl vermissen lassen.

Einfältige selbst zungenverwirrte Liebe

Spricht am eindringlichsten für mein Verständnis (Rapp)

Rapp wird öfters ungewollt grotesk, so, wenn er *your tongue's sweet air* mit „eures Worts Geton“ übersetzt oder

<sup>4</sup> Fischers Übersetzung erschien 1836. Bottgers 1848. — <sup>5</sup> II 2 64. — <sup>6</sup> I 1 172.

And I will purge your mortal grossness so  
That thou shalt like an airy spirit go (III, 1, 167 f)

mit

Und deine grobe Leiblichkeit verklär ich,  
Daß du im Reich der Feen prangst als Feerich

Auf diese vergrobernden Banalisierungsen Shakespeares folgen in den 60er und 70er Jahren, in denen der blasse und flache Neuklassizismus der Münchner Schule in Deutschland vorherrschte, glattende Übersetzungen. Wie in der Aufklärung kritisiert und „verbessert“ man Shakespeare vom eigenen Kunstempfinden aus und sieht nicht mehr wie die Romantiker in ihm das bedingungslos zu verehrende Genie. Man will ihn „auf die Höhe der Zeit“ bringen, wie es Bodenstedt für seine Arbeit in Anspruch nimmt. Dieser „Höhe der Zeit“ entspricht eine Dichtung ohne Tiefe, deren Verse leicht dahinplatschern und die kraftvolle, farbige Bilder meidet. Das neuklassizistische Kunstwollen zeigt sich deutlich, wo Bodenstedts Übersetzung von Schlegel abweicht. Gewiß sind seine Verse leichter zu lesen und zu skandieren als die Barmanns — von Rapp nicht zu reden —, aber sie haben die Shakespearesche Kraft und Bilderfülle eingebüßt und sind von klassizistischer Kühle.

Come, sit thee down upon this flowery bed,  
While I thy amiable cheeks do coy  
And stick musk-roses in thy sleek smooth head  
And kiss thy fair large ears my gentle joy (IV, 1, 1—4)

übersetzt er unter Wegfall von *flowery bed, amiable, sleek smooth head* und unter Einfügen des allgemeinen, phrasenhaften „ganz verloren in süße Lust“

Komm setz dich mein Geliebter, neben mich  
Ich kose deine Wangen ganz verloren  
In süßer Lust, mit Rosen schmück ich dich  
Und küsse deine schönen langen Ohren

Weit größeres dichterisches Können zeigt die im gleichen Jahre (1867) erschienene glättende Übersetzung Simrocks. Sie ist beschwingter und melodischer als die Bodenstedts und zehrt noch vom Erbe der Romantik.

Erst als die Erneuerung der deutschen Lyrik durch George, Hofmannsthal und Rilke der Dichtung neue Tiefen erschloß und man wieder einsah, daß „in echter Poesie Kern und Schale so eins sind, daß uns ein Teil des Gemeinten auf einem Wege zugeht, der dem Verstand unauffindbar ist“<sup>7</sup>, entstand eine Übersetzung, die nicht mehr Shakespeare dem Schönheitsempfinden der eigenen Zeit angleichen, sondern sein Werk mit allen sprachlichen Herbheiten und Eigenarten verdeutschen will. Für Friedrich Gundolf sind „selbst Shakespeares Mangel dichterisch mehr als jede individuelle Verbesserung“<sup>8</sup>. Er sieht Shakespeare „in einer frischeren Farbigkeit“<sup>9</sup> und will diese dem deutschen Leser vermitteln. Seiner 1910 erschienenen Übersetzung legt<sup>10</sup> er den Schlegel-Tieckschen Text zugrunde und versucht, diesen — wie er in der Vorrede sagt — mit den „neuen Möglichkeiten der deutschen Sprache“, mit „sinnlicherer Fülle und dichterischer Farbigkeit, größerer Biegsamkeit, rascherem Ton- und Tempowechsel“ zu bereichern.

Im *Sommernachtstraum* wird der Fortschritt gegenüber Schlegel besonders in den Elfenszenen deutlich. Oberon und die Elfen sind keine harmlos neckischen Kobolde mehr, sondern Wesen eines unheimlichen Dammerbereichs. Das Finstere, Bedrauende, Damonische, das bei Schlegel fehlt, taucht wieder auf. Oberons Befehl an Puck *overcast the night* (III, 2, 355), bei Schlegel fast graziös wiedergegeben „wirf einen nacht'gen Schleier“, wird bei Gundolf „full die Nacht mit Dampf“, *hateful fantasies* (II, 1, 258) von Schlegel verharmlost zu „schnode Grillen“, wird „haßliche Begier“, *Till o'er their brows death-counterfeiting sleep / With leaden legs and batty wings doth creep* (III, 2, 364), bei Schlegel „Bis ihre Stirnen Schlaf, der sich dem Tod vergleicht, / Mit

<sup>7</sup> Hofmannsthal in der Besprechung von Georges „*Bücher der Harten- und Preussengedichte*“ — <sup>8</sup> Vorrede zur Übersetzung — <sup>9</sup> ebd. — <sup>10</sup> Ganz neu übersetzt sind nur 7 Dramen: *Coriolan Antonius und Cleopatra Troilus und Cressida Othello Macbeth König Lear Maß für Maß*.

dichter Schwing und blei'nem Tritt beschleicht“, übersetzt Gundolf „Bis ihre Braun ein todverwandter Schlaf / Mit Blei-fuß und mit Klebeschwinge traf“ An diesen drei Stellen zeigt sich, daß Gundolf Shakespeares ebenso ins Dämonisch-Dunkle stilisiert, wie Schlegel ins Freundlich-Feenhafte Shakespeare steht in der Mitte Die außermenschlichen Mächte sind bei Gundolf wieder wie im Original gestalthafte Wesenheiten „trachtiger Herbst“ für *chuldin autumn* (II, 1, 112), bei Schlegel abstrakter „der zeitigende Herbst“, „dunkelbrauige Nacht“ für *black-brow'd night* (III, 2, 387), von Schlegel umschrieben „Und ihnen dient die Nacht zur ewgen Hülle“

Den Versuberschuß Schlegels beschneidet Gundolf Die Einsparung von Silben erreicht er durch zahlreiche Komposita, die an Stelle von Shakespeares Substantiv plus Adjektiv treten Dadurch wird die Sprache dichter, gedrängter, die Atmosphäre dunkler Schlegels lichte Vokale ersetzt er oft — dem Original entsprechend — durch dunkle Die 582 weiblichen Reime Schlegels werden auf 350 vermindert, was die Kraft und Herbeheit der Shakespeareschen Sprache zur Geltung bringt

Das Pyramus-und-Thisbe-Spiel betrachtet Gundolf „nicht als volligen Unsinn, wie Schlegel es mißverständlich übertrieben und übertreibend verdeutscht hat, sondern als Werben ahnungsloser Gesellen um erhabene Worte Es ist mißdeuteter und mißhandelter Seneca-Donner und Euphuismus mit Anklängen an Marlowes pathetische und an Shakespeares eigene erotische Sprache aus Romeo und Julia“ (Gundolf Shakespeare Sein Wesen und Werk Bd I, S 316) Eine Beurteilung von Gundolfs Übertragung des Pyramus-und-Thisbe-Spiels hängt davon ab, ob man seine Deutung dieser Episode teilt oder nicht

Gelegentlich finden sich in den liebhaften Partien mißgluckte Zeilen, in denen Gundolfs Sprache zu steif und die Wortstellung zu gekünstelt ist (z B Schluß von Bottoms Lied III, 1, 140 oder Oberons Zauberspruch III, 2, 104) Auch sonst führt bei Gundolf das Streben nach metrischer Treue und genauer Wiedergabe der Shakespeareschen Bilder hin und wieder zu einem allzu gedrängten Satzbau, dem der natürliche Fluß der Shakespeareschen Sprache fehlt

Zwischen Schlegel und Gundolf liegt das Erschließen neuer Ausdrucksmöglichkeiten für die dunklen Bereiche, aber kein grundlegender Wandel der Shakespeare-Sicht. Zwischen Gundolf und Schröder aber liegt eine völlig neue Auffassung von Shakespeare. Das in den zwanziger Jahren neu erwachte Interesse am Barock, mit dessen Sprache die Dichtung des deutschen Expressionismus manche Gemeinsamkeiten aufweist, führte zur Deutung Shakespeares als Barockdichter.

Schröders Übersetzung (1940) ist aus dieser Schau heraus entstanden. Er betrachtet Shakespeare als „Kind des Hochbarock“ und möchte „die strotzende Fülle und den Rubensschen Schwung“ in seiner Übersetzung lebendig werden lassen. Sein *Sommernachtstraum* ist panisch. Zu Schlegels *Sommernachtstraum* gehört die Musik Mendelssohns, zu Schröder gehört die Musik Orffs. Bezeichnend für die völlig verschiedenen Vorstellungen vom Walten der Geister bei Schlegel und Schröder ist die Übersetzung von *this hallow'd house* beim Segen des Hochzeitshauses. Schlegel übersetzt „dies geweihte Haus“, Schröder „dies verwunschene Haus“. Puck ist wust und grausig geworden. Als „Nachtmahr“ bezeichnet er sich selbst, als „Rupel“ und „Laffe“ reden ihn die Elfen an. Die übrigen Gestalten des Geisterreichs hingegen haben weniger Geheimnisvolles als bei Gundolf, sondern sind hurtig, keck, „rare Geistlein“. Die Handwerker erscheinen borniert und grob und fluchen „Himmelherrgott“ und „Kruziturken“.

Schröder gibt die Wortspiele und rhetorischen Figuren Shakespeares wieder, ebenso die kräftigen sinnlichen Bilder, die Schlegel gemildert hatte. *Tempest of mine eyes* (I, 1, 131) „Aufruhr meiner Augen“, *jaws of darkness* (I, 1, 148) „Maul der Finsternis“. Manchmal ist Schröder noch kräftiger als Shakespeare. „verrecktes Vieh“ für *murrion flock* (II, 1, 97), „Schnardht der Knecht auf harter Streu, der am Pflug sich mud gefront“ für *Whulst the heavy ploughman snores / All his weary task foredone* (V, 2, 3f). Wendungen, die heute noch dem Umgangss Englisch angehören und schlicht und unauffällig sind, übersetzt er altertümlich: *haste* (III, 2, 394) oder *do thy best* (II, 2, 145) mit „schleune dich“, *take pains* (I, 2, 112) mit „fleißet euch“. Auch sonst trägt seine Sprache ein

barockes Gewand Statt zwei sagt er stets „zween“, statt Reiter „Reuter“ Dazu kommen Trift, Feienkönigin, Botentroß und andere aus den Romanen des 17. Jahrhunderts stammende Vokabeln. Die höfisch aristokratischen Züge der Shakespeareschen Dichtung, deren Wiedergabe Gundolf besonders gut geglückt war, verschwinden bei Schröder.

Während Schröder und Gundolf mit dichterischer Kraft und tiefer Ehrfurcht vor dem Kunstwerk ihre Übersetzungen schufen, betrachtet Rothe — ähnlich wie die Shakespeare-Bearbeiter des 17. Jahrhunderts — Shakespeares Werk nur als Stoff, den es gilt, für ein möglichst großes Publikum zurechtzumachen. Diesem Publikum zulieb opfert er die dichterischen Schönheiten. Bild, Klang, Rhythmus, Reim, und ersetzt die an künstlerischen Mitteln reiche Diktion Shakespeares durch den Konversationston moderner Durchschnittsmenschen. Dadurch ändern sich die Charaktere, deren Eigenart sich bei Shakespeare in der Sprache ausdrückt. Hier wird dies nur durch eine Senkung des sprachlichen Niveaus bewirkt. In anderen Lustspielen ändert Rothe die Charaktere absichtlich ins Gegenteil dessen, was Shakespeare wollte (Vgl. Diana in *Ende gut, alles gut*). Rothes Ziel durfte vor allem der Publikumseffekt sein. Es kommt ihm weniger darauf an, Shakespeare einem eigenen Kunstempfinden anzupassen, wie es Wieland und die meisten Übersetzer des 19. Jahrhunderts versuchten, noch will er Shakespeares Wesen und Werk dem des Englischen Unkundigen möglichst getreu vermitteln, wie es Schlegel, Bottger, Gundolf, Schröder und Flatter vermochten.

Flatter sieht — ähnlich wie Rothe — in Shakespeare in erster Linie einen Buhnen-dichter. Im Gegensatz zu Rothe aber, der Shakespeares Werk seiner eigenen Auffassung von dramatisch wirksamer Sprache gemäß zurechtmodellern will, bemüht sich Flatter möglichst genau, „die Diktion des großen Schauspieler-Dichters zu kopieren“<sup>11</sup>. Er versucht, die Pausen, Zäsuren und vor allem die metrischen Unregelmäßigkeiten Shakespeares, die Schlegel geglättet hatte, wiederzugeben, da diese — wie er zeigt — „Vortragszeichen und Spielanweisungen darstellen“<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Shakespeare. Neu übersetzt von Richard Flatter. Wien 1952. S. 25. — <sup>12</sup> ebd. S. 25.

Den *Sommernachtstraum* hält er für Schlegels beste Übersetzungsleistung und baut weitgehend auf dieser auf. Durch Entfernung alttümlicher Wörter und Wendungen wird der Text leichter lesbar und natürlicher. Es gelingt Flatter, den von Schlegel gemilderten „sprachlichen Naturalismus“<sup>13</sup> wieder herzustellen.

Neben Schlegel verwendet Flatter zuweilen auch andere gute Übersetzungen. Bei der Beschreibung der schlafenden Titania (II, 1, 249 bis 258) verbindet er durchaus glücklich und überzeugend leicht abgewandelte Stellen aus Schlegel, Bottger und Gundolf mit vier neu übersetzten Zeilen.

Ich weiß den Hugel, wo man Thymian pfluckt,	(vgl. Schlegel)
Wo aus dem Gras Maßlieb und Veilchen nickt —	
Geißblatt und Heckenrosen und Jasmin	(neu übersetzt)
Verschlingen sich zum schönsten Baldachin	
Dort schläft Titania beim Sternenglanz,	
Auf Blumen eingewiegt bei Spiel und Tanz	
Dort läßt die Schlange ihrer Haut Geschmeid	(vgl. Gundolf)
Mehr als genug zu einer Elfe Kleid	
Ich netz ihr Aug mit dieser Blume Saft,	(vgl. Bottger)
Der wirre Phantasien im Hirn ihr schafft	

„Veilchen“ klingt natürlicher als das von Schlegel verwendete erlesene Wort „Viole“.

Obwohl Flatter in den vier neu übersetzten Zeilen den Sinneseindruck des Duftes wegläßt, wird er hier Shakespeare gerechter als alle anderen Übersetzer. Schlegels „dicht gewolbte“ und mit Jasmin und Heckenrosen „sich gattende“ „Schatten“ wirken unbeholfen. Gundolfs Übersetzung dieser Stelle ist zwar dichterisch unerreichbar und übernimmt mit Recht die Auffassung der Variorum Edition (lush statt luscious), aber sie ist feierlicher als das Englische und hat einen getragenen Ton, der mehr an die hehre Verzückung der „Ode to a Nightingale“ als an das anmutige Spiel des *Midsummer-Night's Dream* erinnert.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> ebd. S. 12 — <sup>14</sup> Überhaupt scheint Gundolf mehr einen Park als einen Wald zu schildern.



Dort wölbt sich Geißblatt mit süßduftigem Hauch  
Und Hagedorn und wilder Rosenstrauch  
Auf diesem Pfühl ruht halbe Nächte lang  
Titania eingewiegt von Tanz und Sang

Da Gundolf aber in den nächsten zwei Zeilen dem Englischen am nächsten kommt und das von ihm gewählte Wort „Geschmeid“ das Schillernde und Glitzernde von „enamell'd skin“ einfängt, hat Flatter diese zwei Zeilen fast wörtlich aus Gundolf übernommen

Böttgers „wirre Phantasien“ werden Shakespeares *hateful phantasies* gerechter als Schlegels „schnöde Grillen“, was zu harmlos und Gundolfs „häßliche Begier“, was zu dämonisch ist

Wo Flatter größere Partien neu übersetzt, führt sein Bemühen um eine bühnenmäßige Ausdrucksweise dazu, daß er Schlegel und fast immer auch Gundolf<sup>15</sup> dort überlegen ist, wo dramatische Aktion zu Wort kommt

Hermia (erwachend)

Hilf mir, Lysander! Hilf, die Schlange hier —  
Wie sie herankriecht —! nimm sie weg von mir!  
Zu Hilfe! Hilf! — Was war das? Nur ein Traum?  
Lysander, ich hab Angst, ich atme kaum —  
Es war mir, eine Schlange fraß mein Herz,  
Du aber lachtest nur als war s ein Scherz

Lysander! Wie —? Lysander! bist du dort?  
Hörst du mich nicht? Davon —? Kein Laut — kein Wort —?  
Wo bist du? Um der Liebe willen, sprich!  
Hör mich doch! Ich hab Angst — es schüttelt mich!  
Bist du nicht hier? Kannst du kein Zeichen geben —?  
Ich muß dir nach, und ging's auch um mein Leben! (II, 2, 145 ff)

<sup>15</sup> In der Klage der Helena (II 2 123 ff) allerdings ist Gundolf dramatischer und dem englischen Vorbild näher

Flatters größte Leistung besteht wohl in der genauen Wiedergabe der leidenschaftliche Erregtheit spiegelnden metrischen Unregelmäßigkeiten, die Schlegel geglättet hatte

Daß ihre Liebe hinschwand wie ein Schall,  
 Flüchtig, dem Schatten gleich, kurz wie ein Traum,  
 Ähnlich dem Blitz in rabenschwarzer Nacht,  
 Der wie im Zorn Himmel und Erde spaltet,  
 Und eh ein Mensch noch sagen kann „Schaut hin!“  
 Hat ihn der Schlund der Finsternis verschlungen (I, 1, 143 ff)

Freilich kommt dieser Vorzug der Flatterschen Übersetzung im *Sommer-nachtstraum*, der wenige solche „Regelwidrigkeiten“ aufweist, weniger zur Geltung als in den Tragodien

Hingegen bleibt Flatter hinter Schlegel und Gundolf zurück bei Stellen, denen keine dramatische Wirksamkeit, sondern Bildkraft oder lyrischer Zauber eignet. In der Antwort der Elfe auf Pucks Frage am Anfang des zweiten Aktes opfert er den Rhythmus, obwohl der englische Text keine Veranlassung dazu gibt. Aus zwei Bildern wird eine blasse Feststellung: *The ox hath therefore stretch'd his yoke in vain, The ploughman lost his sweat* „Vergebne Muh gibt sich der Stier im Joch, / Der Landmann hinterm Pflug“ Schlegel hatte genauer übersetzt: „Dum schleppt sein Joch der Stier umsonst, der Pfluger / Vergeudet seinen Schweiß!“<sup>16</sup> Ähnlich geht die Bildkraft Shakespeares verloren in III, 2, 384 ff

In der Rede über die Phantasie am Anfang des 5 Akts, deren Eindeutschung zu den großen sprachlichen Leistungen Schlegels und Gundolfs gehört, lost Flatter *imagination* zunächst in zwei Worten auf: Einbildung, Traumerei. Die Wortstellung ist undeutsch und verkrampft, und wo Shakespeare anschaulich und konkret ist, ist Flatter abstrakt und blaß. Er gibt nur den Sinn wieder. Die Wortfülle Shakespeares vereinfacht er: *vast hell* wird zur „Holle“, *a brow of Egypt* wird zur „Negerin“, *the forms of things unknown* zu „noch nie Gesehenes“

Ebenso schwindet die Magie der Shakespeareschen Verse in III, 2, 354 ff Shakespeares Oberon besitzt die Macht, die ganze Natur zu verdunkeln, Flatters Oberon laßt nur um die Augen der Streitenden einen Schleier ziehen. Gelegentlich werden aber auch die Bilder von Flatter richtiger und anschaulicher wiedergegeben als von Schlegel oder Gundolf, so in II, 1, 127—129

Wer in Shakespeare in erster Linie den Dichter sieht, wird als Gesamtleistungen die Übersetzungen von Schlegel, Bottger oder Gundolf bevorzugen, wer in ihm vor allem den Dramatiker sieht, wird sich für Flatter entscheiden

STEFAN GEORGES ÜBERTRAGUNG  
DER  
SHAKESPEARE-SONETTE  
VON  
FRIEDRICH HOFFMANN

Stefan Georges Übertragungen der Shakespeare-Sonette sind die Frucht einer glückhaften Begegnung zweier großer Dichter, die durch ein ähnliches Stilgefühl und eine verwandte Kunst- und Lebensanschauung verbunden werden. George vermochte es, den Seelenton der Shakespeareschen Sonette in deutscher Sprache wieder zu erwecken, weil ihm der Gehalt dieser Dichtungen zutiefst vertraut war. Die Anbetung der Schönheit und die leidenschaftliche Hingabe an den Freund sind auch Grundanliegen von Georges eigener Dichtung, des „Sterns des Bundes“ und des „Siebenten Rings“. Selbst die Dämonie und Raserei, welche die Sonette an die schwarze Dame durchbeben, sind George nicht fremd, der — wie die „Zeichnungen in Grau“, die „Pilgerfahrten“ und einige Verse aus den „Gezeiten“ des „Siebenten Rings“ beweisen — die Abgründe zerstörerischer Leidenschaft durchmessen hat.

Der reife George besitzt wie Shakespeare den Willen zur strengen Form. Er ist ein bewußt schaffender Dichter. Der Geist überschaut und beurteilt in seinen Werken Leidenschaft und Schicksal. Seine Gedichte sind nicht unmittelbarer Ausdruck des Erlebnisses, sondern Verschmelzung von Erschütterung und Reflexion und stehen somit den Sonettzyklen der Renaissance und des Barock näher als der Goetheschen und romantischen Lyrik, die „naiv“ im Schillerschen Sinne ist. Der Abstand vom Erlebnis führt George wie Shakespeare zu einem dunklen, verschlüsselten Stil. Der komplizierte Satzbau, die zahlreichen Zwischensätze und Appositionen, die Metaphern und Ellipsen zwingen den Leser dazu, jedes Wort bewußt aufzunehmen und zu durchdenken. Die Verse erhalten dadurch ein langsames Tempo. Auch die zahlreichen Zäsuren dämmen den Fluß der Sprache ein.

Klanglicher Prunk, wie Assonanz, Alliteration, Binnenreim, erhebt die Dichtung in eine alltagsferne Sphäre, der auch die zahlreichen majestätischen, grandiosen Bilder entsprechen

Die gleiche Freude an Pracht, Pathos und Übersteigerung tont in den folgenden aus dem Werke der beiden Dichter willkürlich herausgegriffenen Zeilen

Shakespeare      Full many a glorious morning have I seen  
Flatter the mountain-tops with sovereign eye,  
Kissing with golden face the meadows green  
Gilding pale streams with heavenly alchemy

(Sonnet XXXIII)

George      Glanz und ruhm' so erwacht unsre welt  
Heldengleich bannen wir berg und belt  
Jung und groß schaut der geist ohne vogt  
Auf die flur auf die flut die umwogt (Traum und Tod)

Ebensowenig wie Shakespeare scheut George davor zurück, diese erhabene hehre Sprache mit nüchternen, sachlichen Wörtern, mit ganz stofflichen Bezeichnungen zu durchsetzen, wo diese das Gemeinte besonders verdeutlichen können. Ein Dichter, der es wagte, in einer mystischen Vision das Auflösen, das Schwanken und Unsicherwerden der Erde mit „Der boden schuttern weiss und weich wie molke“ zu umschreiben, besaß auch Mut und Fähigkeit, die kühnsten Formulierungen Shakespeares wiederzugeben.

For where is she so fair whose unear'd womb  
Disdains the tillage of thy husbandry?

Wo ist die schöne deren bracher schoss  
Vor deines anbaus furchenzug erschrickt? (III, 5 f.)

George verfügt in seinen eigenen Dichtungen über einen Wortschatz, der ähnlich reichhaltig ist wie der Shakespeares, und über die gleiche Kraft zu neuen Wortschöpfungen und war somit imstande, Shakespeares Neubildungen einzudeutschen (to *unfair* — entzieren, V, 3, to *unfather* — entvatern, CXXIV, 2)

Als er die Sonette übersetzte, war er in seiner eigenen Dichtung schon über die weiche, manchmal an Swinburne gemahnende Klangschwelgerei hinausgewachsen und begegnete der Gefahr einer einlullenden Klangmagie, wie sie „Algabal“ und das „Buch der hangenden Garten“ erfüllt, durch die oben erwähnte herbe Wort- und Bildwahl, durch eine zu langsamem Lesen zwingende Wortstellung und durch den feierlich schreitenden jambischen Fünfheber, das Maß der Shakespeareschen Sonette

Zwar sind ihm die rhetorischen Stilmittel Shakespeares Wortwiederholungen, Wortspiele und Steigerungen fremd, doch gelingt es seiner sprachlichen Meisterschaft, auch diese für Shakespeares Dichtung kennzeichnenden Wendungen wiederzugeben

George war also wie kein zweiter Übersetzer dazu berufen, Shakespeares Sonette in deutscher Sprache erstehen zu lassen

Gewiß gibt er keine wortlich genauen Übersetzungen. Er nennt selbst sein Werk „Umdichtungen“, um damit seine Leistung von undichterischen, bloß philologisch getreuen Übersetzungen abzuheben. Er will das in deutscher Sprache vermitteln, was für Shakespeares Sonette wesentlich ist: das Nebeneinander von Pathos und Sachlichkeit, Leidenschaft und Rhetorik. Dabei sind seine Übertragungen genauer — auch wortlich getreuer — als alle anderen, wenn man von der völlig undichterischen Lachmanns absieht. Gerade weil George die für die Sprache Shakespeares kennzeichnenden Elemente im Deutschen wiedergibt, nähert er sich fast immer der sprachlichen Formulierung des Urtextes, soweit dies bei der Verschiedenheit der deutschen und englischen Sprache überhaupt möglich ist.

Als einziger Übersetzer übernimmt George den klanglichen Schmuck Shakespeares. In allen anderen Übertragungen geht dieser weitgehend verloren. Keine der bisher erschienenen Besprechungen von Georges Leistung hat dies richtig gewürdigt.

Man nehme als Beispiel gleich die erste Zeile des ersten Sonetts: *From fairest creatures we desire increase*. Der englische Text enthält eine Alliteration und eine Assonanz. George übersetzt: „Von schönsten

wesen wünscht man einen spross " Er hat also eine Alliteration des Englischen wiedergegeben und die Assonanz des Urtextes durch eine zweite Alliteration ersetzt Außerdem ist „wesen“ genau so allgemein wie *creatures*

Gewiß ist es nur selten möglich, im Deutschen eine Assonanz oder Alliteration an genau dieselbe Stelle zu setzen, wo sie im Original steht Zeilen, deren Klang dem Englischen so entspricht wie „Und wenn die reifere mit der zeit verschoß“ für *And as the riper should by time decease* (I, 3) oder „Als schonheit lebt und starb wie blumen nun“ für *When beauty liv'd and died as flowers do now* (LXVIII, 2) sind seltene Glücksfälle Aber der Reichtum an klanglichem Schmuck ist in Georges Umdichtung der gleiche wie im Englischen Oft verschiebt George die Stellung der Assonanz oder Alliteration innerhalb der Zeile geringfügig oder er ersetzt Alliterationen durch Assonanzen *sings hymns at heaven's gate* wird zu „lobsing am himmelstor“ (XXIX, 12) Oder er schafft in einer anderen Zeile neue Alliterationen (vgl XXXVIII 7—8)

Andere Übersetzungen wirken oft gut, solange man sie stumm liest George jedoch, der in seiner eigenen Dichtung gern mit musikalischen Mitteln arbeitet, ist der einzige Übersetzer, der der Wiedergabe des Klangs besondere Sorgfalt widmet und dessen Übertragungen bei lautem Lesen immer denselben kraftvollen, feierlichen, orgelartigen Klang haben wie Shakespeares Verse Männliche Reime sind nahezu stets als männliche, weibliche als weibliche unreine (XX, LXI, CXIX, CXLIV) als unreine nachgebildet

So wie der Klang der gleiche ist, obwohl George die Klangmittel oft verschiebt oder miteinander austauscht, so bleibt der Charakter des Shakespeareschen Stils gewahrt, obwohl der Umdichter manchmal einen schwächeren oder einfacheren Ausdruck wählt, den er dann durch einen kraftigeren oder komplizierteren ausgleicht Man darf bei der Betrachtung dieser Umdichtungen nicht pedantisch Zeile mit Zeile vergleichen, wie es alle bisherigen Besprechungen getan haben, sondern muß den Gesamteindruck der englischen und deutschen Gedichte nebeneinander

halten Dann sieht man, daß George auch dort, wo er von Shakespeare abweicht, aus Shakespeareschem Geiste und Shakespeareschem Sprachempfinden schafft

In Sonett XXIX zum Beispiel vereinfacht George *my state* zu „ich“ Dafür aber wählt er in der nächsten Zeile einen steiferen, ungebrauchlicheren Ausdruck als Shakespeare

Und wie die lerche mit dem fruhrot trachtend  
Aus truber erd

fur

*Like to the lark at break of day arising*  
*From sullen earth*

Georges Übersetzung dieses Gedichtes ist also — als Gesamt betrachtet — weder einfacher noch steifer als der englische Urtext

Oder er beschneidet an einer Stelle die Fülle der Shakespeareschen Wörter *Not, marble nor the gilded monuments / Of princes, shall outlive this powerful rime* (LV, 1—2) wird zu „Nicht marmor lebt und nicht vergoldet mal / So lang als diese mächtigen melodien“ Da *of princes* gefallen ist, wirkt die deutsche Übertragung knapper, einfacher als der englische Text Dafür füllt George in der nächsten Zeile *these contents* auf zu „dieser reihen zahl“ und stellt so das Gleichgewicht zwischen Knappheit und Fülle wieder her

Shakespeares Metaphern haben die Funktion, eine Empfindung in möglichst klarer Weise dem Verstande nahe zu bringen George, dem diese Bilder durchaus gemäß sind, mildert oder deutet sie nicht, wie es andere Übersetzer tun, sondern gibt sie genau wieder „Dass nicht verstumpft der seltnen freude spitze“ z B ist eine getreue Übersetzung von *For blunting the fine point of seldom pleasure* (LII, 4)

Ja, George geht in der Herbhheit, in der Stofflichkeit seiner Wörter zuweilen noch weiter als Shakespeare Shakespeares Sprache steht in den Sonetten auf der Schwelle von dem klang- und bildfrohen Pathos der Elisabethaner zu der herben, intellektuellen Sprache der Metaphysicals George arbeitet die herben, zu Donne hinüberführenden



Zuge der Shakespeareschen Sonettensprache besonders stark heraus, während die anderen Übersetzer (mit Ausnahme Lachmanns) die Dunkelheiten Shakespeares aufhellen und seine Bilder auflösen I, 3 zum Beispiel lautet bei Shakespeare *And as the riper (rose) should by time decease* Bei Fulda wird daraus „Vielmehr die reifere, wenn entflohn die Zeit“ Das ist nicht nur holprig, sondern auch abstrakt und unanschaulich George übersetzt „Und wenn die reifere mit der zeit verschoss“ „Verschießen“, das sich auf den Farbwechsel der welkenden Rose bezieht, ist noch herber, konkreter, stofflicher als *decease*, das ja eigentlich nur „hinscheiden“ bedeutet Shakespeare sagt nicht, daß die Rose verschieße, aber man konnte sich denken, daß er es in den letzten Sonetten gesagt hatte, in denen er Formulierungen wagt wie *Till my bad angel fire my good one out* (CXLIV, 12) oder *so shalt thou feed on Death* (CXLVI, 13) Ähnlich wird in LX, 12 aus *his scythe to mow* das etwas kraftigere *ihre sense hane* und in LXIII, 3 aus dem ziemlich allgemeinen *When hours have fill d his brows / With lines and wrinkles* „Die zeit die stirn verletzt / Mit strich und runzel“

Gegenüber diesen Stellen, an denen George die Sinnfälligkeit Shakespeares noch übertrifft und die durch zahlreiche andere vermehrt werden konnten, treten die Abschwächungen zurück, auf die R Farrell in seiner das Wesen Georges im allgemeinen sehr tief erfassenden Schrift „Georges Beziehungen zur englischen Dichtung“ (S 211) hingewiesen hat Farrell übersieht, daß George öfters in den Gedichten, in denen er gezwungen ist, einen minder kraftigen Ausdruck zu gebrauchen als Shakespeare, andere Mittel — etwa klangliche — verwendet, um die Abschwächung auszugleichen und eine dem englischen Text entsprechende Wirkung zu erzielen In Sonett XXIX ist — und damit hat Farrell zweifellos recht — Zeile vier im Deutschen weniger eindrucksvoll als im Englischen *And trouble deaf heaven with my bootless cries* wird abgeschwächt zu „Zum tauben himmel schreie aussichtslos“ Dafür

hat George — gewissermaßen als Ausgleich — in Zeile zwei dieses Gedichtes eine sehr starke klangliche Wirkung geschaffen, die im Englischen nicht vorhanden ist die zweimaligen grellen „ei“ in Verbindung mit den beiden dunklen langen o-Lauten sind geradezu eine Wiedergabe der schmerzlichen Schreie „Bewein allein mein ausgestossnen - los“ Shakespeares Klang ist hier schwächer als der Georges *I all alone beweepe my outcast state* Außerdem ist in Zeile eins das englische *in disgrace with* ein klein wenig abstrakter als Georges „verbannt von“ Farrell übersieht auch, daß George dort, wo er — um Silben einzusparen — den englischen Plural durch einen abstrakter wirkenden deutschen Singular wiedergibt, meist bestrebt ist, andere Stellen desselben Gedichts konkreter zu formulieren als Shakespeare So ist in Sonett XLIII im Deutschen der Singular „mein aug“ abstrakter als das englische *my eyes* Dafür übersetzt George in Zeile 9 *unseeing eyes* durch „geschlossnes aug“ Was dabei das Substantiv an Anschaulichkeit einbüßt, gewinnt das Adjektiv, das sich bei George besser in dieses von Schlaf und Traum sprechende Sonett einfügt als bei Shakespeare

Ähnlich ist es in Sonett LIV, 12, wo das Verbum im Deutschen sinnlicher wirkt als im Englischen Man vergleiche *Of their sweet deaths are sweetest odours made* „Aus ihrem süßen tod stromt süßster hauch“ (Siehe auch CXXXVII, 1—2, 11—12)

Hingegen ist Farrells Kritik zutreffend für Sonett CXXVIII Hier wirkt der Singular statt des englischen Plurals besonders storend, ja geradezu grotesk Die Georgesche Übertragung von Zeile 11 dieses Gedichts ist völlig unbegreiflich, da nicht einzusehen ist, warum er nicht statt des ganz unbildlichen „Darauf dein finger geht mit sanftem lauf“ geschrieben hat „Drauf deine finger gehn mit sanftem lauf“, was metrisch ebenso richtig wäre und dem Original genau entspräche (*o'r whom thy fingers walk with gentle gait*) Aber das Sonett CXXVIII gehört sowieso zu den wenigen, deren Übersetzung George nicht besonders geglückt ist

Shakespeares Dichtung wendet sich an ein Publikum, das an artistischem Zierstil voll Anominationen, Wiederholungen, Mehrdeutigkeiten und

an virtuos gedrechselten und verschlisselten Sätzen Geschmack findet. Obwohl diese euphuistischen Kunstmittel dem allem Spielerischen abholden Ernst der Georgeschen Dichtungsauffassung fremd sind, werden sie von George nicht geopfert.<sup>2</sup> Wo Shakespeares Dichtung gekunstelt ist, ist es auch die Übersetzung. Besonders deutlich wird dies in den mit dem Namen WILL spielenden Sonetten CXXXV und CXXXVI. Auch die Mehrdeutigkeit des englischen *love*, die Shakespeare in XL zu einer kunstvollen Liebes-Dialektik verwendet, bleibt erhalten, da George es fast immer mit dem ebenso mehrdeutigen „lieb“ übersetzt.

Während George dem Shakespeareschen Stil fast immer gerecht wird, glättet er oft den Shakespeareschen Rhythmus. Dies hat Farrell richtig gesehen, obgleich man sich ihm nicht anschließen kann, wenn er in Zeile 8 des 132. Sonetts einen ausgesprochen Georgeschen Ton zu finden glaubt: „Den kahlen westen mit dem halben prangen“, denn Verse, die „aus Wortern gleicher Silbenzahl bestehen“ und „Adjektiva, die die Zeile teilen“ (Farrell S. 206), kennt auch Shakespeare, man vergleiche *And stretched metre of an antique song* (XVII, 12), eine Zeile, die George rhythmisch genau nachbildet: „Gedehnten ton von einem alten sang“.

Zwar bringt George weniger Betonungsverschiebungen als Shakespeare, weniger einsilbige Wörter und setzt weit seltener eine betonte Silbe in die Senkung, doch erwachsen diese Abweichungen vom Tone des Originals weniger aus Georges eigenem Sprachgefühl, das in der Zeit des „Siebenten Rings“ und des „Sterns des Bundes“ dem Shakespeareschen gar nicht so fern stand, als aus der Unmöglichkeit, im Deutschen mehrere einsilbige Wörter aneinanderzureihen. Vielleicht sind die oben erwähnten Stellen, an denen George sinnlicher und harter ist als Shakespeare, Versuche, diese Abschwächung und Glättung des Shakespeareschen Rhythmus auszugleichen. Auch kommt Georges Umdichtung durch zweisilbige Komposita wie „fruhrot“, „lobsing“, „anwachs“ und durch unflektierte Adjektiva „arm seel“, „stolz herz“

<sup>2</sup> Nur in XX 12 und XCV 7–8 verzichtet George auf eine Nachbildung der englischen Wortspiele.

dem „Spondaen“-Reichtum Shakespeares näher als alle anderen Übersetzungen

Shakespeares Zeilen zerfallen — wie L Kahn (Shakespeares Sonette in Deutschland<sup>3</sup>, S 44) richtig bemerkt hat — oft in zwei durch eine nach dem zweiten oder dritten Takt liegende Zäsur getrennte Hälften, die durch Parallelismus oder Antithese ausbalanciert sind Kahn irrt aber, wenn er behauptet, daß George dieser Gliederung nicht gerecht wird In Wirklichkeit sind die Zeilen, in denen George die Gliederung beibehält, viel zahlreicher als die, in denen er sie auflöst *My love is strengthen'd, though more weak in seeming* „Stark ist mein lieben — schwach nur in erscheinung“ (CII, 1) *My body is the frame wherein 'tis held* „Mein körper ist der rahmen drin es passt“ (XXIV, 3)

Gewiß bringt George nicht immer die Zäsur, wo sie bei Shakespeare steht Aber dies ist kein Verstoß gegen Shakespeares Stil und Rhythmus, denn neben den durch die Zäsuren gegliederten Versen gibt es auch in Shakespeares Sonetten Zeilen, in denen die Sprache frei dahinstromt Ein gelegentliches Weglassen der Zäsur wäre aber nur dann eine wirkliche Beeinträchtigung oder gar Zerstörung der sprachlichen Struktur des Originals, wenn die Zäsur — wie in der altgermanischen Langzeile — ein gesetzmäßig auftretendes Kunstmittel wäre

Im allgemeinen bildet George das Stocken des Satzes, die Hemmnisse des sprachlichen Flusses genau nach *Before, a joy propos'd, behind, a dream* „Erst freudig hoffen, nachher schattenbild“ (CXXIX, 12)

Kein Abweichen vom Stil der Vorlage bedeutet es auch, wenn George etwas häufiger Enjambements verwendet als Shakespeare Auch im englischen Text sind diese nicht selten Wenn Shakespeare einen Satz von einer Zeile in die andere überstromen läßt, so setzt er nie ein unbe-  
tontes Wort, wie Artikel, Präposition, Konjunktion in den Reim (Das *why*, das in CXV, 3 im Reim steht, ist starktonig, besonders hervorgehoben) Dasselbe tut George in seinen Umdichtungen Auch er gebraucht nur gewichtige, volltonende Reimwörter

<sup>3</sup> Bern u. Lpzg 1985

Hingegen weicht George bei der Behandlung des Schlußcouplets von Shakespeare ab. Hier setzt er meist an Stelle von Shakespeares Hypotaxe eine Parataxe. Überhaupt ist der häufige Fortfall der Bindewörter in der Übertragung so auffallend, daß man ihn nicht als gelegentliches Versagen des Übersetzers oder bloß als Folge des Zwangs, Silben zu sparen, betrachten kann, sondern in ihnen den Stilwillen Georges sehen muß, der auch in seinen eigenen Gedichten gern auf Konjunktionen verzichtet. Die Sätze stoßen dadurch harter aneinander, die Pausen gewinnen an Gewicht, die Dynamik Shakespeares wird etwas abgeschwächt.

Alle 152 Sonette gleich gut zu übersetzen, ist eine Aufgabe, der auch George nicht gewachsen war. An einigen Stellen versagt seine Kraft. Gelegentlich sind seine Wortneubildungen zu erklügelt: „gegras“ (XCIV), „zwier“ (XVII), „spahe“ (CXXI). In dem sehr genau und schon übertragenen Sonett XC hat George die Zeile 6 mißverständlich wiedergegeben, er sagt „Fall in den rücken nicht besiegt leide!“, während es richtig heißen mußte „Komm nicht im Nachtrab von besiegt leide!“ (*do not come in the rearward of a conquer'd woe!*). Ähnlich mißverständlich ist LXII, 10 „Von alters beize eingeknickt, zerfezt“ für *Beated and chopp'd with tann'd antiquity*. Durch die Beize kann niemand einknicken, wohl aber durch das gebeizte, lederfarbene Alter. Geradezu widersinnig übersetzt ist XCVIII, 8. Um CLI, 9—10 zu verstehen, muß man den englischen Text zu Hilfe nehmen, die Schönheit von Sonett XXVII wurde durch George ganz zerstört.

Trotz dieser Mängel ist die George-Übertragung die einzige, die als Gesamtleistung Shakespeare gerecht wird. Auch Regis, dessen sprachschöpferische Kraft Kahn so lobt, kommt bei weitem nicht an George heran. Gerade die von Kahn angeführten und gegen George ausgespielten Stellen beweisen dies, in Sonett XXIX z. B. ist *in these thoughts myself almost despising* von Regis völlig falsch mit „in solchem Selbstverachtungstraum“ wiedergegeben worden. Kahn nennt diese Über-

setzung zwar „in gewissem Grade romantisierend“, aber „weder auffällig noch storend“ (S 111) Dabei übersieht er ganz, daß Regis geradezu das Gegenteil von dem sagt, was Shakespeare meint, denn Shakespeare spricht nicht von Traum, sondern von bitterer Wirklichkeit

Gewiß haben auch andere vor und nach George Shakespeares Sonette richtig übersetzt oder zu schonen deutschen Gedichten umgeformt Man nehme als Beispiel etwa Lachmann, der im großen und ganzen getreu, aber völlig undichterisch übersetzt, oder Regis, der dichterischen Schwung hat, aber den Stil Shakespeares zerstört, oder F Huch, der sich oft eng an George anlehnt, glückliche Lösungen findet und tiefgefühlte Verse schafft, aber die Harten des englischen Originals mildert

George hingegen bewahrt das Renaissance-Pathos und die barocken Schroffheiten Shakespeares und lost nie die Spannung zwischen Nüchternheit und Überschwang auf Er erlebte mehr als andere Übersetzer Shakespeare als leidenschaftsdurchgluhten und klangfreudigen, alle Bereiche der Sprache durchdringenden Dichter und war fähig, Übersetzungen zu schaffen, bei deren Lektüre man vergißt, daß es sich um Übersetzungen handelt, und manchmal geradezu den Eindruck hat, als habe Shakespeare diese Gedichte in deutscher Sprache geschrieben

Kein anderer deutscher Dichter hat in dem Maß wie Stefan George blinde Anbetung und blinde Ablehnung erfahren Die einen übersahen, daß manches in seinem Werke verkrampft und vieles in seiner Weltanschauung fragwürdig ist, die anderen ließen sich durch die mißlungenen Strophen davon abschrecken, tiefer in sein Werk einzudringen und Gedichte zu finden, die — wie „Morgenschauer“ und viele aus dem „Jahr der Seele“ und den „Liedern“ des „Siebenten Rings“ — zu den schönsten deutscher Sprache gehören Jetzt beginnt sich jedoch eine Betrachtungsweise anzubahnen, welche die Schwachen Georges ebenso sieht wie seine Große und das Bleibende in seinem Werk vom Zeitverhafteten scheidet Dazu einen Beitrag zu leisten, war auch die Absicht dieser Untersuchung

# GEDANKEN ZUR ÜBERTRAGUNG SHAKESPEARES IN UNSERE SPRACHE

VON

RUDOLF SCHALLER

Seit die Sprache Menschen miteinander verbindet und die Menschen durch Sprachen voneinander getrennt werden, gibt es die Probleme der Übersetzung. Je lebhafter der Kulturaustausch zwischen zwei Völkern wird, desto lebhafter entwickelt sich als Vermittlerin fremder Ideen und fremder ästhetischer Werte<sup>1</sup> Übersetzertätigkeit, die um so schwierigeren Problemen begegnet, je höher der literarische Wert der zur Übersetzung beehrten Werke ist.

Die Berührung der deutschen Literatur, Literaturkritik und Bühne mit Shakespeare im 18. Jahrhundert ist für diese allgemeine Feststellung ein klassisches Beispiel. Was Lessing in seinem berühmten 17. Literaturbrief vom 16. Februar 1759 unter anderem gefordert hatte, daß man Shakespeare — wenn auch mit einigen bescheidenen Veränderungen — unseren Deutschen übersetzen müsse, begann sich bereits drei Jahre später zu verwirklichen, als Wieland (1762) seine Prosa-Übersetzung Shakespeares in Angriff nahm. Je stärker sich durch Lessing (*Nathan*, 1779), Goethe (*Iphigene*, 1787) und Schiller (*Don Carlos*, 1787) nach dem Vorbilde des englischen Blankverses eine deutsche dramatische Verssprache herausbildete, um so stärker reifte in den ersten Versuchen Herders, Burgers und auch schon des jungen Schlegel fast zwingend der Gedanke, Shakespeare in seiner originalen Form ins Deutsche zu übertragen, und bereits in den Jahren 1797 bis 1801 — eben in jenen Jahren, als die deutsche dramatische Literatur Werke wie *Wallenstein*, *Maria Stuart* und *Die Jungfrau von Orleans* hervorbrachte — entstand als eine Tat der Eindeutschung Shakespeares

von sakularer Auswirkung August Wilhelm Schlegels Versübertragung von 17 Dramen des großen englischen Dichters

Es wäre jedoch ein Trugschluß, wenn man daraus folgern wollte, Schlegels Shakespeare-Übertragung sei für uns ebenso unantastbar, ebenso klassisch wie etwa Schillers gleichzeitig entstandene Dramen. Prof. Dr. Leopold Magon (Berlin) sprach in einer Rezension meiner Macbeth-Übertragung in der Berliner Zeitung „Neue Zeit“ vom 30. Mai 1952 von der Unruhe, die bis zur Gegenwart von den Werken Shakespeares ausgeht, und der bekannte Literaturhistoriker sagte darin weiter, daß sich diese Unruhe auch auf die Frage der Übersetzung erstreckt, auf die Aufgabe, den Werken in gleichwertiger Übertragung auf den Bühnen der Welt Eingang zu verschaffen. Die Schlegel-Tiecksche Übersetzung hatte diese Unruhe nicht einmal für ihre Zeit zu bannen vermocht, wieviel mehr haben wir heute — aus den verschiedensten Gründen — das Recht und die Pflicht, Shakespeare neu zu übersetzen. *Das 20. Jahrhundert fühlt das Bedürfnis nach einer neuen Übersetzung*, das heißt der Ablosung der bedeutendsten Leistungen der deutschen Übersetzungsliteratur durch zeitgenössische Übersetzungen. Hinzu tritt die veraltende Wirkung der sprachlichen Weiterentwicklung<sup>2</sup>.

Es kann aber jemand, der sich heute unterfangt, Shakespeare neu zu übersetzen, nur zu leicht begegnen, als ziemlich überflüssiges Mitglied der menschlichen Gesellschaft, als jemand, der seinen Beruf verfehlt hat, oder gar als Charlatan angesehen zu werden, da nach allerdings unwiderlegbarer Meinung der Vertreter solcher Ansichten „Shakespeare doch längst übersetzt ist“ und folglich ein heute auftretender Shakespeare-Übersetzer in den Augen mancher etwa nur das Ziel verfolgen kann, sich auf bequeme Art — wie sie meinen — den großen Briten tantiemepflichtig zu machen. Vor dem deutschen faustischen Erkenntnis- und Vollendungsstreben wird aber trotzdem immer wieder fragend und zugleich fordernd „das heilige Original“<sup>3</sup> stehen, stets neue Aus-

<sup>2</sup> J. Leppia a a O

<sup>3</sup> Goethe *Faust I* Vs. 1220/23



einandersetzung (auf der wissenschaftlichen Ebene) und neue Übersetzung (auf der künstlerisch-literarischen Ebene) heischend, um so mehr, als uns die Philologie und die Shakespeareforschung wesentlich tauglichere Mittel an die Hand gibt, an das Original heranzukommen, als die Romantiker sie hatten. Diese Mittel für die Shakespeare-Übertragung nutzbar zu machen, darf sowohl der Leser, dem der Zugang zum Original kaum oder gar nicht möglich ist, wie auch die darstellende Kunst von den Übersetzern fordern.

Die zwei hier genannten Ebenen lassen sich — wobei ich der Unterscheidung folge, die der jetzige Leiter des Literaturinstitutes in Leipzig, Alfred Kurella, in einem Vortrag vor der Sektion Übersetzer im Deutschen Schriftstellerverband getroffen hat — auch als die zwei Funktionen der Analyse und der Synthese bezeichnen. Aus meiner Praxis als Übersetzer dramatischer Werke kompliziertester Form von Sophokles wie von Shakespeare finde ich diese Unterscheidung sehr treffend. Je anspruchsvoller nach Gehalt und Form uns ein fremder Text begegnet, desto scharfer und, wenigstens zeitweilig, vor allem anfänglich, sind beide Funktionen voneinander geschieden, weil jede für sich eine starke Anspannung erfordert, hier mehr der *ratio*, dort mehr der *intuitio*. Die übersetzerische Analyse der Romantiker konnte, da sie nicht die Urtexte benutzten und ihnen keine so tauglichen lexikographischen und kritischen Hilfsmittel zur Verfügung standen, nicht so tief dringen wie diejenige, die von einem heutigen Shakespeare-Übersetzer, eben dank der Leistungen der Philologie, verlangt wird. Zur Analyse gehört — bei Shakespeare aus Gründen, die ich bei den Lesern des Jahrbuchs als bekannt voraussetze, in besonderem Maße — die Textforschung, Textvergleichung und Textkritik, und es bedarf keiner weiteren Ausführungen darüber, daß diese Tätigkeit infolge des heute ungleich größeren Wissensstoffes auch weit umfangreicher ist und ungleich tiefer schürfen muß. Andererseits mußte sich die weniger fundierte Analyse der Romantiker notwendig ebenso nachteilig auf ihre synthetische Leistung bei der Shakespeare-Übersetzung auswirken, wie uns ebenso zwingend bei der Synthese des Textes auf unserem

Sprachboden, seiner Neuschöpfung, unsere analytische Überlegenheit zugute kommt

Prof Wolfgang Schadewaldt, der in jungster Zeit selbst Sophokles übersetzt hat, nennt dichterisches Übersetzen „schöpferische Tat“ Dieses kann bei englischen Dichtungen und namentlich bei Shakespeare aus besonderen Gründen kein Nachahmen, sondern nur Nachschaffen sein Identität nämlich, wie sie beim Kopieren eines Gemäldes mit bloßer Geschicklichkeit erzielt werden kann, vermag die Übersetzung nicht zu erreichen, weil die formalen Elemente, aus denen jedes Sprachkunstwerk besteht, in den einzelnen Sprachen nicht zusammenfallen<sup>4</sup> Ein Vergleich mit einer Gemaldekopie mußte schon deshalb hinken, weil für den Kopisten Voraussetzung ist, daß er mit möglichst genau demselben Material arbeitet, während der Übersetzer eine Synthese aus einem von dem Material des Originals wesentlich verschiedenen Material vornimmt, und gerade zwischen dem Sprachenpaar Englisch-Deutsch besteht trotz der nahen etymologischen Verwandtschaft ein für die Neuschöpfung des Verses schwieriger rhythmisch-dynamischer Unterschied, der beträchtlich ist Englische Blankverse und deutsche funffüßige Jamben können sich schon deshalb nur höchst selten oder eigentlich nie „decken“, weil der deutsche Übersetzer die infolge ihrer überwiegenden „Einsilbigkeit“ knappe, gedrungene englische Versdiktion in unserer an Vorsilben und Flexionssilben noch um ein Vielfaches reicheren Sprache selten nachahmen kann Es bestätigt sich darin, was Schadewaldt<sup>5</sup> sagt, wenn auch wohl von einem andern Ausgangspunkt aus, daß das Höchste, was die Übersetzung erreichen kann, Wesensähnlichkeit sein kann, wenn auch das Streben nach Wesensgleichheit (Identität) stets da sein muß, das heißt, es darf nicht übersetzerischer Willkür Raum gegeben werden Wie Schadewaldt, so verneint auch der Germa-

<sup>4</sup> Wolfgang Schadewaldt *Das Problem des Übersetzens* in „Antike“ Bd III 1927 —

<sup>5</sup> Alfred Kurella *Von der Verantwortung des Übersetzers* Heft IV der *Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur* herausgegeben vom Deutschen Schriftstellerverband Berlin W 8 —

6 a a O

nist Julius Petersen die Möglichkeit der Identität. Das Kunstwerk der Übersetzung kann niemals Ebenbild des Originals werden, als Wiedergeburt aus fremdem Sprachgeist in eigenen Sprachleib bedeutet es immer eine Umstilisierung<sup>7</sup>

Nach meiner praktischen Kenntnis als Übersetzer in allen Gattungen der Dichtkunst bestehen beim dichterischen Übersetzen drei Stufen der Synthese bzw. des Schöpferischen (wobei ich mit „Stufen“ etwas anderes als die Qualität auf jeder einzelnen Stufe meine) 1 Prosa, 2 dramatischer Vers, sei es nun der jambische Trimeter in den Episoden der griechischen Tragiker oder der Blankvers des elisabethanischen Dramas, ferner nichtreimende — wie die antike — Versepiik, 3 reine Lyrik, oder Choralieder bei Aischylos oder Sophokles, oder gereimte Jamben oder andere, durch den sog. Sprachschmuck besonders anspruchsvolle Stellen in Reden, Dialogen oder Monologen bei Shakespeare, wie z. B. Wortspiele, ferner Lieder, etwa wie die des Narren im *Lear*, oder die Zaubersprüche der Hexen im *Macbeth*, endlich die neuere Versepiik, die den Reim verwendet

Der Blankvers des englischen Dramas im eigentlichen Sinne, also der nichtreimende Vers, nimmt meiner Auffassung nach für den deutschen Übersetzer eine Mittelstellung zwischen Prosa und Vers ein. Da er keine strenge, feststehende Geschlossenheit der Form wie etwa ein Sonett hat, in dem selbstverständlich für den Übersetzer die Form nach Strophenordnung, Verszahl, Zahl der Versfüße und Reimsystem verbindlich sein muß, sondern vielmehr aus Reden und Gesprächen von stets wechselndem Umfang besteht, so darf sich in E's der deutsche Übersetzer, der Klarheit und Schönheit der deutschen Sprache zuliebe, eine gewisse Freiheit bei der Neuschöpfung des deutschen Verses nehmen, gestützt auf den von Goethe im Gespräch mit Eckermann vom 30. Dezember 1828 gekennzeichneten schwerwiegenden Strukturunterschied zwischen Deutsch und Englisch. Wenn ich mir nämlich diese kleine Freiheit nicht gestatte, sondern mich in peinlicher Nachahmung

<sup>7</sup> Julius Petersen: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* Lpz. 1926 S. 63/64

an die Verszahl des Originals halte, verfehle ich einen wichtigen Zweck der Neu-Übersetzung Shakespeares, vielleicht sogar seinen Hauptzweck. Als Hauptziel — das ein zweites Ziel, nämlich das der leichteren und freilich auch genußreicheren Lesbarkeit, in sich schließt — erscheint mir die Sprechbarkeit im Hinblick auf die deutsche Bühne unserer Zeit. Das ist das Schauspielerische, das ich beim Übersetzen Shakespeares, neben der Texttreue und zwar unter Anerkennung des Primats des Inhalts, nie aus dem Auge zu verlieren mich bemühe. Shakespeares Verse müssen sich in einer guten deutschen Übertragung eben so gut wie originaldeutsche Verse sprechen lassen, soweit Übersetzung das überhaupt erreichen kann. Ich berufe mich dabei auf Lessing, der im 19. Stück der Hamburgischen Dramaturgie vom Übersetzer von Versdramen verlangt, daß eine solche Übertragung dem Schauspieler die Deklamation — er meinte damit das Verssprechen — erleichtern müsse. Mit Rücksicht auf dieses, meines Erachtens unabdingbare Erfordernis darf ich nicht etwa zu Gunsten formaler Elemente des englischen Originals der deutschen Sprache Gewalt antun, womit zugleich nur zu leicht die Aussage der englischen Dichtung abgeschwächt oder verändert wurde.

Wenn ich bei der Übersetzung Shakespeares die redensartigen Wendungen und dichterischen Bilder, die im Deutschen phraseologisch oder metaphorisch nur selten ein Gegenstück haben, voll ausschöpfen will, sehe ich mich infolge der ganz andersartigen grammatischen Struktur des Deutschen oftmals genötigt, das Versschema des Originals zu überschreiten, das heißt, den bei der Analyse begrifflich erarbeiteten logisch-grammatischen Stoff, also den reinen Gedankengehalt einer Stelle sogar neu zu versifizieren, wenn eben die Aussage oder Bildkraft nicht beeinträchtigt oder wenn nicht gar gegen ein wesentliches Gebot aller Übersetzung, nichts auszulassen, verstoßen werden soll. Diese gefahrenreiche Klippe hatte auch Goethe im Auge, als er (siehe oben) zu Eckermann sagte: „Wenn man die schlagenden einsilbigen Worte der Engländer mit vielsilbigen oder zusammengesetzten deutschen ausdrücken will, so ist gleich alle Kraft und Wirkung verloren.“ Denn auch

ein Goethe hatte beim Übertragen englischer Verse ins Deutsche die Diskrepanz zwischen den beiden Sprachen nicht durch Springen über seinen eigenen Schatten im Versraum überwinden können. Die Synthese erfolgt dann nach Wortwahl und Syntax gemäß dem *Primat des Inhalts* vor der Form, also notfalls ohne Rücksicht auf rhythmisch-metrische „Deckung“ mit dem Versschema des Originaltextes. Diesem Abstraktum des Versschemas ist von den älteren Übersetzern über Gebühr geopfert worden, die Früchte davon zeigen sich unter anderem in den gehauften, für das Sprachgefühl wie für das feinere rhythmische Empfinden oft geradezu anstoßigen Apostrophierungen. Wie die Erfahrungen in anderthalb Jahrhunderten deutscher Versübertragung Shakespeares einschließlich der jüngsten Zeit zeigen, ist die quantitative Nachahmung der englischen Kurze nur auf Kosten der Klarheit und Schönheit unserer Muttersprache zu erzwingen, aber ist dieses Ziel denn immer noch des Schweißes der Edlen wert?

Selbstverständlich allerdings müssen besondere *Kunstmittel* des Originals so genau wie möglich nachgestaltet werden, wie Endreime, Stabreime oder Wortspiele, kurz, der ganze sogenannte *Sprachschmuck*, damit der *Stil* der Dichtung tunlichst gewahrt wird. Ich sage tunlichst. Denn wer, der jemals Shakespeare übersetzte, wollte bestreiten, wie nahe er bei der Versgestaltung jedesmal der Gefahr ist, infolge der Verknappung der Wortwahl durch den *Reimzwang* den Inhalt ungenau wiederzugeben oder die dichterische Aussage nicht zu erreichen? Deshalb gehe ich auch nicht so weit, männliche Versausgänge durchaus erzwingen zu wollen. Wieweit sie überhaupt dichterische Absicht waren, das zu erörtern würde hier zu weit führen, denn größtenteils ergeben sie sich ohne weiteres aus der grammatischen Struktur des Englischen, vor allem dem fast völligen Schwund der Beugungssilben, wie umgekehrt das Deutsche entsprechend seinem verhältnismäßig noch beträchtlichen Reichtum an Beugungssilben einen Überschuß an weiblichen Versausgängen hat.

Der deutschen Sprache um der Einhaltung der Verszahl willen Gewalt anzutun, davor scheue ich auch aus einem andern Grunde zurück. Es ist

fur den heutigen Übersetzer Shakespeares eine noch zwingendere Realität als fur Schlegel und seine unmittelbaren Nachfolger, daß wir seit unserer Klassik eine deutsche Bühnensprache haben, von der wir nicht abstrahieren können, wenn wir mit unsern Shakespeare-Übersetzungen nicht allzu sehr hinter unsern eigenen Klassikern zurückbleiben wollen. Denn da sich die Struktur unserer Sprache seit Schlegel und Tieck nicht verändert hat und wir uns denselben Realitäten gegenübersehen wie die Romantiker, mußte ein solches Zurückbleiben die notwendige Folge sein, wenn wir beim Übersetzen Shakespeares beckmesserisch immer weiter und weiter „Vers mit Vers erwidern“, wie Tieck es nannte, der hier schon die Notwendigkeit eines Wandels empfunden haben mag.

Da aber die Theorie grau ist und Begriffe ohne Anschauungen nach Kant leer sind, greife ich einige wenige Früchte von der Shakespeare-schen Dichtung goldnem Baum, um zu zeigen, wie fern es mir liegt, für Übersetzerwillkur eintreten zu wollen. Die Beispiele werden vielmehr zeigen, daß sich eine weit größere Wort- und zugleich Stiltreue, eine höhere Werktreue als in der romantischen Shakespeare-Übersetzung erreichen läßt. Die Worte Edgars an den geblendeten Vater in *King Lear* (V, 2, 9) heißen in meiner Übertragung

Was wieder mißgestimmt? Ertragen muß  
Der Mensch sein Gehn von hinnen wie sein Kommen  
Reife ist alles Kommt

Muß ich darauf hinweisen, daß „ertragen“ dem Charakter Edgars, der „Richt- und Ordnungsfigur“ in dieser zum Chaos gewordenen Welt, durchaus gemäßer als ein Wort mehr passiven Sinns wie „dulden“ ist (wie bei Baudissin)? Oder daß ich mit „Gehn“ (*going*) und „Kommen“ (*coming*) auf die einfachen und doch weitraumigen, sich hier genau deckenden Wörter des Originals statt der abgeleiteten Begriffe bei Baudissin zurückgegangen bin? Oder läßt sich über die Anwendung des altertümlichen, dem *hence* des Shakespearetextes genau entsprechenden „von hinnen“ in diesem „wohl schonsten Satze, der je geschrieben

wurde<sup>8</sup>“, streiten? Oder über die Wort- und Stiltreue, also übersetzerische Werktreue schlechthin, in „Reife“ (statt „Reifsein“ bei Baudissin), da erstens *ripeness* (nicht aber *to be ripe*) im Text steht (Worttreue) und zweitens (Stiltreue) der Trochäus am Versbeginn, namentlich im Schlußvers einer Rede, wie hier, für Shakespeare charakteristisch ist — während Baudissin mit Reifsein einen Spondeus anwandte

Ein zweites und letztes Beispiel Das Wortspiel *destroy—destruction* in der wehmütigen Sentenz der Lady im *Macbeth* (III, 2, 6—7) ist von Dorothea Tieck entweder nicht erkannt worden, oder die Übersetzerin hat sich um seine Wiedergabe nicht bemüht Sie übertrug *destruction* mit „Mord“, zwar nach dem Wörterbuche richtig und, da sie wahrscheinlich den individuellen Mord Macbeths an Duncan im Auge hatte, auch dem dramaturgischen, pragmatischen Kontext des Stückes entsprechend, aber in *destruction* ist doch wohl eine Verallgemeinerung zu erblicken, die durch das Wortspiel hervorgehoben werden sollte Die von mir wortgetreu mit „Zerstörung“ wiedergegebene Verallgemeinerung von *destruction* schurft ja, wie im Text, weit tiefer, indem sie aus dem Mikrokosmischen im Sinne Shakespeares — Macbeth selbst spricht von seinem *single state of man* (I, 3, 140) — ins Makrokosmische des Dichters vordringt D Tieck begnügte sich auch mit dem unschönen Reim „zerstört — gewahrt“ Die beiden Verse lassen sich unter wortlicher Wiedergabe des Wortspiels und Anwendung eines sauberen Reims so übertragen

Weit sicherer ist es, nicht erst zu zerstören  
Als durch Zerstörung uns mit Scheinglück zu betören

Um der gewichtigen Aussage willen habe ich hier den sechsfüßigen Jambus nicht gescheut Aber da *Macbeth* etwa ein Dutzend solcher hat, erschien er mir als Ausnahme nicht stilwidrig, zumal die aus vier Versen bestehende, gehaltreiche Sentenz damit nachhaltig ausklingt

<sup>8</sup> Frank Harris *Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte* Berlin 1928  
S 317 f

Manchmal hilft uns die Intuition, ein W o r t s p i e l auch im Deutschen künstlerisch wiederzugeben, wenn es am durchaus entsprechenden Wort gänzlich fehlt. Das auf *case* — was sowohl „Futteral“, „Behälter“ (hier „Augenhöhle“) als auch „Fall“ (lat. *casus*) bedeuten kann — beruhende Wortspiel in *King Lear* (IV, 6, 151) *Your eyes are in a heavy case, your purse in a light* findet eine Lösung in den Worten *Deine Augen haben kein Gesicht, und deine Borse hat kein Gewicht*. Aber die Wortwortlichkeit versagt hier. Welche Stilbluten andererseits die Wortwortlichkeit hervorbringen kann, die aus derselben kopistisch reproduzierenden, die Form über den Inhalt stellenden Auffassung wie das Verhaftetsein am Originalversmaß entspringt, dafür mag eine Wortmißgeburt wie „e i n - g e b u s e m t“ für *bosom'd* (*Lear* V, 1, 13) in der Übersetzung von Heinrich Voß genügen. Die englische Wortgedrungenheit, die unter anderm auch in der Funktionsverschiebung Substantiv/Verb ohne Anwendung von Vor- und Beugungssilben begründet liegt<sup>9</sup>, können wir in den allerwenigsten Fällen nachahmen. Solche Funktionsverschiebung (*conversion*) wie z. B. auch in Herders Versuch in seinem *Macbeth-Fragment* (Dolchmonolog) *Du marschallst mir den Weg* hat sich unsere Sprache nicht zu eigen gemacht, Wörter wie z. B. „schriftstellern“ sind für uns große Seltenheiten.

Aufführungen in den letzten Jahren haben gezeigt, daß sich neue Übersetzungen, welche die Eigengesetzlichkeit der deutschen Sprache stark hintansetzen, besonders schwer sprechen lassen und dadurch auch an die Aufnahmefähigkeit des Theaterpublikums unnötige Anforderungen stellen. Erfahrungen dieser Art konnten mich in der Auffassung nur bestärken, daß die Annäherung der Shakespeare-Übersetzung an den Stil unserer eigenen klassischen Bühnensprache, bei aller Treue gegenüber dem Urtext, weitaus wichtiger ist als die gekunstelte, erzwungene

<sup>9</sup> „A process called *conversion* is the transition of a word from one word category to another without the employment of any word-forming element“ J a n S i m k o *On some questions concerning the relationship of grammar and vocabulary* Zeitschr. f. Anglistik und Amerikanistik 3. Jahrg. 1955 Heft 3 S. 507. Deutscher Verlag der Wissenschaften. Bln. Vergl. a. B o g i s l a v v. L i n d h e i m *Syntaktische Funktionsverschiebung als Mittel des barocken Stils* Sh.-Jb. 90 (1954) S. 229 f.



Einhaltung der Originalverszahl. Das entspricht auch der Forderung Alfred Kurellas an die Übersetzer. Die Beachtung der Normen der Sprache, in die wir übersetzen, ist eine außerordentlich strenge und ernste Forderung, wir können nicht einen Text geben, der gegen die elementaren Normen unserer Literatursprache verstößt<sup>10</sup>. Auch Levin L. Schucking<sup>11</sup> stellt diese Forderung: „Jede Übersetzung ist darauf angewiesen, sich eine gleichzeitig ihrem fremdsprachigen Vorbilde und dem eigenen Sprachgefühl gemäße Form zu suchen.“

Shakespeare-Übersetzung kann daher kein museales, historisierendes Kopieren sein, und es hat nicht „philologische Interessen zu bedienen“ — was sicherlich die Philologen selbst am wenigsten wünschen werden —, sondern der Zweck von Neu-Übersetzungen kann nur der sein, den großen britischen Dichter als ein *κτῆμα εἰς αἰ* dem heutigen Leser noch mehr zu erschließen und die Darstellung seiner Werke auf der deutschen Bühne zu erleichtern, indem sie an die lebendige Tradition unserer aus dem englischen Blankvers, der Verssprache Shakespeares, erwachsenen deutschen Bühnenliteratursprache anknüpfen. Daher ist in E. alles Übersetzen von Dramen Shakespeares abwegig, das Verse schafft, die, wie sich Thomas Mann in einem andern Zusammenhang geäußert hat, *mit der Sprache nicht einig sind*.

<sup>10</sup> aa O — <sup>11</sup> Will Shakespeare *Hamlet* englisch und deutsch in Einl. u. Anm. herausg. von L. L. Schucking. Lpz. 1941. S. 361.

# SCHWIERIGKEITEN DER SHAKESPEARE-ÜBERSETZUNG

VON

WALTER JOSTEN

Die Entdeckungen der Anglistik und Theaterwissenschaft, der Wandel der Anschauungen vom Drama, und die Vieldeutbarkeit des Shakespeareschen Genies, lassen den Versuch, Shakespeare neu zu übersetzen, als berechtigt erscheinen

Das Kapitel der Shakespeare-Übersetzungen ist nun im Laufe der letzten hundert Jahre so groß geworden, daß es schon eine richtige Abteilung der Shakespeare-Forschung genannt werden kann

Der Streit um die Berechtigung und den Wert dieser oder jener Übersetzung eines Shakespeare-Werks begann, als namhafte Wissenschaftler, Künstler und Shakespearefreunde immer wieder behaupteten, daß das Übersetzungswerk von Schlegel - Baudissin - Tieck in zahlreichen Einzelheiten unklar, falsch und willkürlich sei, ja, die offensichtlichen Übersetzungsfehler, oft den ganzen Sinn wesentlicher Sätze entstellend, seien in jeder Übertragung dieser drei Übersetzer so zahlreich, daß ihre Aufzählung ein dickes Buch füllen würde

Andererseits erklärten die Verfechter der alten Übersetzung, daß sie unüberbietbar und vorbildlich, kurzum, daß sie „klassisch“ sei, ja, sie betonten, daß uns Shakespeare durch diese Verdeutschung näher und vertrauter sei als den Engländern selbst, da diese doch ihren Dichter in einem Englisch lesen und hören mußten, das sie nicht mehr in allen Teilen verstehen, während er uns im Gewand der schonen und noch heute verständlichen Sprache unserer Romantiker Schlegel - Baudissin - Tieck entgegentrete

Dennoch ruhte der Streit um den Wert dieser „romantischen“ Übersetzung nicht Warum?

Das romantische Deutsch der Übersetzer Schlegel - Baudissin - Tieck — so gut es sich auch zur Wiedergabe der mehr lyrisch gehaltenen Stellen bei Shakespeare eignen mag — entspricht nicht der bei Shakespeare vorherrschenden gedrangten Kurze und seiner kraftvoll-dramatischen Sprache! Auch hat sich unsere gesamte Shakespeare-Auffassung geändert, ebenso unser Shakespeare-Wissen. Über hundert Jahre der Shakespeare-Betrachtung sind nicht spurlos vorübergegangen. Immer habe ich beim *laute*n Lesen der romantischen Übersetzung — im Vergleich mit dem Urtext — feststellen müssen, daß die alten Übersetzer die dramatische Gliederung der Verse und den Klang der Shakespeare-Sprache nur an ganz wenigen Stellen berücksichtigt haben.

Die Ursache fand ich zum großen Teil darin, daß diese deutschen Übersetzer den knappen, lapidaren englischen Text durch längere und weicher klingende deutsche Worte wiedergeben. Dadurch wird der wuchtige Gang der Shakespeare-Verse voll Kraft und Feuer erheblich geschwächt!

Auch hat diese Verdeutschung allzu oft da einen „weiblichen“ Versschluß, also ein Wort mit unbetonter Endsilbe, wo Shakespeare den betonten — den „männlichen“ Versschluß — mit voller Absicht bevorzugt. Der Hammerschlag des „betonten“ Versausgangs bei Shakespeare verhallt unwirksam bei dem „unbetonten“ Versausgang der Romantiker!

Dies gilt auch für die „pathetischen Reimabschlüsse“, die vielen Shakespeare-Reden (erst durch die „betonte“ Endsilbe dieser Reimabschlüsse) Nachdruck und Kraft verleihen, in der romantischen Übertragung klingen diese Reimabschlüsse oft zu matt, weil sie eine „unbetonte“ Endsilbe besitzen.

Ein Beispiel aus der Tragödie *Hamlet*

“                   , for, to the noble mind,  
Rich gifts wax poor when givers prove unkind ’



(Schlegel) „So macht Gewissen Feige aus uns allen!  
 Der angeborenen Farbe der Entschließung  
 Wird des Gedankens Blässe angekränkt“

Hier also fehlt, wie wir horten, bei Schlegel der dramatische Auftakt völlig!

Und nun ein Beispiel, wo der dramatische Auftakt, bei Schlegel, zu spät kommt

Ein Beispiel aus der Tragodie *Hamlet*

„The point envenom'd too?  
 Then, v e n o m    to thy work!“  
 (Josten) „Spitz    und auch noch vergiftet?  
 Dann, G i f t , vollbring dein Werk!“  
 (Schlegel) „Die Spitze auch vergiftet?  
 So tu denn, G i f t , dein Werk!“

Die Nichtbeachtung der geschilderten Eigenarten Shakespeares zerstört das, was G o e t h e , nach einem Wort des niederländischen Lateindichters Johannes S e c u n d u s , die „Vis superba formae“ nennt die stolze Kraft der Form!

Dies alles ist für den Charakter einer dramatischen Sprache uberaus wichtig bestimmt doch die Gestalt der einzelnen Worte den ganzen Satz, die der Satze und Verse die Art, mit der der Schauspieler sie spricht und ins Darstellerische umsetzt

Wer eine Shakespeare-Übersetzung beurteilen will, der muß sie vor allem auch sprachmelodisch prüfen, denn Shakespeares Sprache sagt etwas, drückt etwas aus, aber noch mehr sie ist musikalisch, sie tont!

Und deshalb muß — nach dem Still-für-sich-lesen — das Ohr beschäftigt werden

G o e t h e hat einmal gesagt, daß das „Schreiben“ und das „Still-für-sich-lesen“ traurige Surrogate der Sprache seien Die Wahrheit dieses Ausspruchs eines der größten Schreibenden aller Zeiten wird uns erst dann voll bewußt, wenn wir Gelegenheit haben, eine Dichtung, die uns

durch stilles Lesen längst vertraut ist, aus dem Mund eines nachschaffenden Künstlers zu hören! Eine eigene geheimnisvolle Be-seelung der toten Buchstaben auf dem Papier erweckt urplötzlich die stummen Worte zu tonendem Leben! — Und das ist das Geheimnis, das schon vielen Menschen zum Erlebnis wurde der Ton dringt viel stärker vor in unser Inneres, als es das bloß geschriebene, das stumme Wort, vermag!

Und noch ein anderes nicht minder großes Geheimnis ist dem Ton zu eigen er birgt die Magie des Wortes, er hat schöpferische Kraft! Wieviel ganz bestimmte Gedanken und seelische Vorgänge wirft oft dieser oder jener Ton, der auf einem einzigen Wort, ja auf einer einzigen Silbe beruht, in das Ohr aufhorchender Phantasie! Staunenswerte Stenographie der Seele!

So wird uns erst durch das laute Lesen einer Dichtung der Grundton, die Tonstärke, die Tonhöhe, der Verstandes-Ton und der Gefühls-Ton bewußt, nicht zu vergessen sei der „Standes-Ton“, denn ein Herrscher, ein Diplomat, ein Richter, ein Priester, sie alle haben ihren ganz bestimmten Standes-Ton — Alle diese Töne bleiben bei dem „Still-für-sich-lesen“ verborgen

Hochst bedeutsam ist auch das Erkennen von „Takt und Rhythmus“ eines Wortkunstwerkes, auch dies ist nur möglich, wenn die Dichtung lauthaft wird

Unsere kurzlebende Seele will die Spanne Zeit, die ihr vergonnt ist, tonend genießen Unsere Ohrphantasie will die Schallwellen im geordneten Zeitmaß wiederholen im Takt, unsere Ohrphantasie empfindet mit Lust das übereinstimmende Abbild ihres eigensten Lebensquells im Rhythmus

Der Takt wiederholt das einmal gewählte Versmaß abgesehen von einigen gelegentlichen Abweichungen zum Beispiel ein Trochäus am Anfang einer Zeile eines jambischen Versmaßes Der Rhythmus aber erneuert und gibt uns Einblick in die geheimnisvolle Wesensart des Dichters

Der Takt folgt einem Schema, der Rhythmus den vielfältigen Empfindungen. Dennoch sind Takt und Rhythmus eine unzertrennliche Einheit, beide, eng vereint, schaffen erst die Sprachmelodie des Originals!

Das Wesentliche ist immer der Rhythmus, er ist das Leben der Sprache und für den bleibenden Wert einer Dichtung ebenso bedeutungsvoll wie die „Eigentümlichkeit des Ausdrucks“, die, nach Goethe, „Anfang und Ende aller Kunst“ ist

Ja, wer ein Ohr für die Musikalität der Sprache hat, erkennt jeden großen Dichter, nicht nur an der Eigentümlichkeit des Ausdrucks, sondern auch am Pulsschlag seiner Verse, an seinem ihm allein ureigenen Rhythmus. Dieser Rhythmus durchdringt und vollendet sein Werk!

Haben nun Schlegel - Baudissin - Tieck dieses Wesentliche — den Shakespeare-Rhythmus — in ihren Übersetzungen immer wiedergegeben? — Nein! — Nur den funffüßigen Jambus, also den „Takt“ des Originals, haben sie beibehalten. Statt des „Shakespeare-Rhythmus“ haben sie zu diesem Takt ihren Rhythmus gefügt. Ein bedauerlicher Mißgriff! Sind doch, wie bereits gesagt, Takt und Rhythmus des Dichters eine unzertrennliche Einheit. Nur auf dieser Einheit beruht die „Sprachmelodie“ des Dichters!

Durch den Rhythmus erschließt sich Shakespeare dem Ohr, dessen feines Gefühl für das Auf und Ab der Wortklänge erraten läßt, was dem Verstand teilweise verborgen bleibt, nämlich: Die seelische Haltung, aus der die handelnde Person spricht!

Erst durch den Rhythmus wird dem Hörer klar, ob etwas mit Lächeln, mit Gleichgültigkeit, mit Angst und Verzweiflung, mit Haß und Zorn gesprochen wird, selbst wenn das gerade dort stehende Wort diese Gemutsverfassung auch nicht erraten ließe.

Eine Neu-Übersetzung der Shakespeare-Werke kann somit nur dann ihre innere Rechtfertigung finden, wenn es ihr gelingt, die den Romantikern noch verschlossenen Tiefen und Klangwirkungen der Sprache

herauszuholen, diese so sichtbar und hörbar werden zu lassen, daß wir auf unseren Bühnen und im Vortragssaal den Dichter, und nicht den Übersetzer, so vorzüglich dieser im übrigen sein mag, hören — hören! — im wahrsten Sinn des Wortes

Die Übersetzung einer Dichtung sei textgemäß und wissenschaftlich einwandfrei, aber auch dramatisch und lebendig, die Sprache muß — und das ist unerläßlich — vokalreich, raumbildend und leicht sprechbar sein, denn unser Ohr ist durch die genaue Kenntnis des Umlauts hellhörig geworden wir wissen, wie die Sätze im dramatischen Dialog geartet und gesprochen werden müssen, um die seelische Färbung der Worte und die hinter ihnen stehende Gebärde zu treffen —



ARBEIT FÜR SHAKESPEARE  
DURCH SHAKESPEARE-BEARBEITUNGEN

VON

HEDWIG SCHWARZ

Shakespeare-Verehrung ist nicht Shakespeare-Vergottung Gerade im Rahmen des „Jahrbuches“ wurde dankenswerterweise auch Darlegungen Raum gegeben, in denen, bei aller gebotenen Ehrfurcht, die sich aus der Zeitgebundenheit selbst des überzeitlichen Genies ergebenden zwangsläufigen Schwächen aufgezeigt wurden Noch ferner als jedem wissenschaftlichen Bemühen steht pedantisch-unduldsamer Akrilie, — der ohne Unterschied und Wertung jede Silbe bei Shakespeare unantastbar dunkt, von Fragen der Textkritik abgesehen, — seinem ganzen Wesen und seinen Bedürfnissen nach das Theater Es verlangt nun einmal Schlagkraft und Bühnenwirksamkeit, wie beides bei einigen Lustspielen der Frühzeit des Dichters und bei Stücken, die zweifellos nur zum Teil von ihm stammen, nicht mehr durchweg gegeben ist So konnte es kommen, daß sich beklagenswerterweise auf den deutschen Theatern für die bezeichneten Arten von Shakespeare-Stücken recht minderwertige, in Handlungsführung, Charakteristik und Dialog sehr shakespeare-ferne Bearbeitungen breit machten, die dem Publikum, und sei es auch nur in diesen mehr am Rande seines Schaffens liegenden Werken, ein verzerrtes, entwürdigtes Bild Shakespeares vermitteln Um indes einem echten Bedürfnis des Theaters nach lebendiger Wirkung auf einem shakespeare-würdigen Niveau zu entsprechen, sah sich die Verfasserin dieser Zeilen veranlaßt, solche Bearbeitungen dieser Art Werke zu bieten, die sich bemühen, alles Wertvolle oder auch nur Brauchbare zu bewahren, dagegen an die Stelle von Überholtem — was heute nicht mehr „ankommt“, wie man am Theater sagt — in Geist und Stil des Dichters Eigenes zu setzen und Durftiges und Fragmentarisches zu einem bühnenwirksamen Ganzen abzurunden

Die Erfüllung einer so verantwortungsvollen und viel Einfühlung und nach-dichterisches Gestaltungsvermögen erfordernden Aufgabe verlangt klare Erkenntnis und Anwendung der wesentlichen shakespeareschen Stileigenheiten, als da sind sprachliche Dichte, Fülle der Bilder und Metaphern, barocke Antithesen, unerschöpflich sprudelnde Wortspiele und die so häufige überraschende Wendung einer bildlich gemeinten Redensart oder eines Sprichwortes ins Konkrete

Aus dem an sich so reizvollen Jugendwerk *Verlorene Liebesmuh*, das aber in der Diktion des Originals wie der Baudissinschen Übersetzung dem heutigen Verständnis ferngerückt ist, seien einige Proben gegeben (wobei Erweiterungen an geeigneten Stellen Verkürzungen an anderen entsprechen)

## 2 Aufzug, 2 Szene

Armado Was willst du beweisen?

Floh Daß ich einmal ein Mann werde aber dieses aus-, in- und ab- sofort Auswendig ist Eure Liebe, weil Euch das Madel so wendig ausweicht, inwendig, weil dort Euer herziges Herze sitzt und abwendig, weil sie, Gott sei's geklagt, nicht Euch zuwendig ist

Armado Ich gestehe mit Stöhnen daß alles drei auf meine Liebe anzuwenden, jedenfalls noch bis dato

Floh So Ihr es geschicket anstellet konnte sich das allenfalles wenden

Armado Geschicket, ganz recht es muß jemand zu ihr geschicket werden Hole das Subjektum hierher dasselbige muß mir einen Brief besorgen

Floh (für sich) Ein Gesandter, des Senders würdig Ein hohler Schädel geht dann für einen Hohl Schädel

Armado Ha, ha, ha, was bemerktest du, Knabelein?

Floh Ei Herrelein, ich meine, schickt nur den Schadel zum Mädal das ist geschickt, das ist schicklich Aber angenommen der Schadel hat sich das Madel noch nicht aus dem Kopf geschlagen, kann es Euch passieren, daß Euch der Kopf von dem Schädel eingeschlagen wird, und damit Gott befohlen

Schluß des 4. Aufzugs

**Holofernes** Herr, Ihr verstandet mich miß, sehr miß, und haltet mich gar in Mythologia, in der ich jeden Professore schlagen will, für ohnbeschlagen. Er soll den Herkules zur Zeit seiner Minorennität präsentieren, sein Auf- und Abtreten sei, daß er als Säugling Herkules eine Schlange erwürgt, und ich will zu diesem Behufe eine Apologia parat haben.

**Floh** Ein ausgezeichnete Vorschlag! Wenn dann irgend jemand von den Zuschauern zischt, könnt Ihr rufen „Recht so Herkuleschen, zerdrücke diese Schlange von Schlange!“ Das ist die Art, eine Kritik geschickt zu parieren und nur wenige haben den Schick, so zu quittieren.

**Armado** Aber, o, alle die übrigen Heroen!

**Holofernes** Ich selbst will ihrer dreie agieren.

**Floh** Dreifach heroischer Ritter! Nun begreife ich endlich den Doppelsinn von Lustbarkeit.

**Armado** Und der wäre, mein kleines Kleinod an Witz?

**Floh** Ei, man zahlt entweder bar für die Lustbarkeit, oder sie ist bar aller Lust.

**Holofernes** Ohnmündiger, halte den Mund! Wann endlich begreifst du, Minderjährling, daß klassische Bildung nichts mit Vergnügen zu schaffen hat? Dieselbe fungieret als causa für die gehobenste Form der Langeweile in den hierzu verpflichteten höchsten Circulums. Sursum accorda! Gevatter Dußlig, gluckselige Einfalt! Ihr habet die ganze Zeit über nicht ein Wörtlein geredet.

**Dußlig** Und auch keins verstanden, Herr, aber ganz gut geschlafen.

**Holofernes** Nun, es kann nicht ein jeglicher des Ingeniums teilhaftig sein, gottlob, leider! Wir wollen Euch nichtsdestoweniger als Heroen engagieren.

**Dußlig** Ich tanz im Reihn mit oder so, ich spiel ne Weise den Hehren auf der Trommel, daß sie sich drehn im Kreise.

**Holofernes** Höchst tumb, Freund Dußlig, dennoch kömmt's Ding in rechte Gleise.

Im 5 Aufzug, 1 Szene, bestimmt die Verkleidung der vier Herren als Russen auch den Text der Bearbeitung, wie eine Probe dartun mag

- Rosaline    Doch seid vor bosen Stacheln auf der Hut!  
 König        Dürft es dir fließen, war beglückt mein Blut!  
                  O, konnt ich pflücken dich! in raschem Ritt  
                  nähm ich in unsre Oede Weib dich mit!  
 Rosaline    O, wilder Moskowiter, welche Brunst!  
                  Lernt bitten um bescheidenere Gunst!  
 König        Alsdann reicht mir die Hände, Schatz, zum Tanze,  
                  bescheiden das da gern ich ging aufs Ganze  
 Rosaline    So tanzen wir — Doch welche Raserei!  
                  Du Sohn der Steppe, gib sofort mich frei!  
 König        Wie, Herrin, wollt nicht tanzen? Tut so fremd?  
 Rosaline    Ich tanze gern, doch nicht so ungehemmt  
                  Pavane und Gavotte, fein, gemessen  
                  ein Menuett mit Schnorkeln und Finessen,  
                  auch einen Landler würd' ich Euch noch schenken  
 König        Wir lieben Klatschen, Stampfen, Rockeschwenken  
                  Das bringt das Blut in Wallung dort im Eis  
 Rosaline    Mein lieber Moskowiter, ja, ich weiß  
                  doch da Ihr nach Navarra Euch begeben,  
                  müßt Ihr hier nach des Sudens Sitte leben  
                  die fordert Courtoisie und Komplimente  
 König        Ach, wenn ich Euch doch einst gefallen konnte!

Um dem Stuck einen wirkungsvollen Abschluß zu geben — im Original verläuft dieser gewissermaßen im Sande —, enthält in der Bearbeitung Biron Schlußverse, hier die letzten Zeilen

Da finden wir uns dann gelautert wieder,  
 sei's in Navarra, sei's in Frankenland,  
 wo es auch sei, das Paradies sinkt nieder,  
 darin sich vierfach knüpft das holde Band,  
 drin vierfach Adam vierfach Eva findet,  
 und wo in sel'ger Muße spät und früh

was keiner der vier Winde ihm entwindet,  
er froh genießt Belohnte Liebesmuh!

Die Bearbeitung von *Komodie der Irrungen* bestand bereits mit glanzendem Erfolg ihre Probe auf Bühnenwirksamkeit

Im 2. Aufzug, 2. Szene, wird die teils heute unverständliche, teils abgeschmackt wirkende Unterhaltung zwischen Herr und Diener ersetzt durch eine neugeschaffene, deren Inhalt ist der ideale Diener und der ideale Herr. Hier eine Probe:

Dromio S. Herr, mit Verlaub, warum wurde ich geschlagen?

Antipholus S. Frage lieber, warum wurde ich geschlagen mit einem so nichtsnutzigen Diener? Ich bin ein geschlagener Schlager, ein schlagender Geschlagener, und das kann ich dir schlagend beweisen.

Dromio S. Ach, Herr, Ihr habt mich bereits so nachdrücklich zum Weisen geschlagen, daß ich Bescheid weiß und aufs Beweisen verzichte. Doch sagt mir, wie muß ein Diener sein, wenn er nach Eurem Sinn?

Antipholus S. Zunächst einmal gescheit.

Dromio S. Um des Gebieters Kenntnis zu erweitern,  
Um seine truben Stunden aufzuheitern,  
gehör ein Diener gern zu den Gescheitern,  
jedoch mit Maß, sonst könnt der Herr dran scheitern.  
War ich ein heller Kopf und ihr ein Tropf,  
das stellte ja die Ordnung auf den Kopf.

### 3. Aufzug, 2. Szene

Antipholus S. Ei, sieh da! Erst wolltest du durchaus mir ein Weib anhängen, und jetzt hängt sich dir eins an.

Dromio S. Ja, mit zwei Zentnern Lebendgewicht.

Antipholus S. Das ist die gerechte Strafe.

Dromio S. Was nennt Ihr eine gerechte Strafe?

Antipholus S. Nun, eine, die zu dem Vergehen in angemessenem Verhältnis steht.

Dromio S Herr, gemessen und gewogen an einem solchen Verhältnis, ware das Vergehen eine Verirrung Ich stehe aber in durchaus gar keinem Verhältnis zu ihr und wenn sie sich kopfstellt mich kriegt sie nicht rum Nein, diese Strafe ist keine gerechte denn das Weib das ich Euch angehängt haben soll, gibt's nur in Eurer Phantasie aber das Weib das sich mir anhangen will, ist eine Elephantasie eine Elephantiasis

Antipholus S Wo (liegt) Frankreich?

Dromio S Auf dem Kinn, Herr, mit Pickeln als Weinbergen und Stopeln als Weizenfeldern Nordlich stürmt der Kanal, ich meine ihr Mundwerk, und südlich wogen die Busen des Mittelmeers Übrigens hat sie bestimmt mehr Busen als Mittel

Antipholus S Wo England?

Dromio S Ich schaute aus nach den Kreidefelsen, aber ich konnte nichts Weißes an ihr entdecken Ich fürchte, sie hat dieses lichte Eiland, sofern es bei ihr je vorhanden war, total weggeschwitzt, und es ist nur noch ein Leuchtturm nach in Gestalt ihres speckigen Haardutts, den die Fliegen und Brummer der Küche ansteuern wie Schoner und Frachter die Insel

Im 5 Aufzug wird die Wiederfindensszene, die im Original entschieden zu kurz kommt, aber gerade in unserer Zeit so besonders ergreift, buhnenwirksam ausgestaltet

Herzog Wer wollte hier noch zweifeln? Alles stimmt was uns mein Freund Aegeon hat erzählt  
Dies sind die Eltern dieser jungen Männer,  
die jetzt das Schicksal wieder hat vereint  
O, schaut auf eure Söhne, die sich stumm  
umarmt, einander in die Augen blicken  
wie junge Liebende im ersten Glück  
Wie schon und stattlich sind sie! Stolz und Freude  
schwell euch, führ' ich euch hier die beiden zu

Antipholus S Unfaßbares geschah! Es fand der Tropfen  
den andern in des Lebens Ozean  
wo er am wenigsten darauf gefaßt

Antipholus E Vereint nun reißt es beide in die Stromung  
der Liebe die in eure Arme treibt  
Glück über Glück und Wunder über Wunder!

(Die beiden Antipholusse, Aegeon und Emilia umarmen einander)

In *Ende gut, alles gut*, 1 Aufzug, 2 Szene, sind die heute nicht mehr interessierenden, weil ganz auf zeitbedingte politische Konstellationen sich beziehenden Auftrittsworte des Königs folgendermaßen umgestaltet

Ach, Briefe, Pergamente, Dokumente!  
Es sturmt heran umbrandet uns wie Flut  
und rauscht sein heftig Fordern uns ins Ohr  
Hier drängt der Lauf der Weltgeschichte sich  
in Schrift und Siegel und Papier, Papier  
und will, daß wir zu diesen Lettern fügen  
zahllose neue, denn zu Schrift gerinnt  
der Könige Rat und Handeln Niemand fragt  
den Kranken nach den Grenzen seiner Kraft,  
den Müden, ob's zuviel Dies Königsmuß  
es kam mit uns zur Welt und stirbt erst dann,  
wenn man zur Gruft uns trägt Nun, lesen wir

Aus 4 Aufzug, 3 Szene (Verhör des Parolles)

Soldat Der General will sehen was sich tun laßt, wenn du ihm  
weitere Uniformationen gibst Wie steht es mit Haupt-  
mann Dumains Ehrenhaftigkeit?

Parolles Ei, der stiehlt euch die Hostie vom Altar sauft den  
Abendmahlswein aus mit Prost und Wohl bekomms und  
entführt und schandet Aebtissin wie Novize Eide bricht  
er wie durren Reisig, und lügen tut er mit solcher Zungen-  
fertigkeit, daß seine Zunge mit der Wahrheit nicht mehr

fertig wird Am harmlosesten, wenn auch nicht harnlosesten, ist er in der Besoffenheit, denn wenn er sternhagelvoll ist, tut er im Schlaf niemandem etwas zuleide außer dem Bettlaken unter sich Aber man kennt ihn schon und packt ihn dann auf Stroh Kommt er da morgens rausgekrochen so sieht man Halme und ausgedroschene Ahren am Wams und in den Haaren haften, womit gesagt ist seine ganze Ehrenhaftigkeit ist eine Ahrenhaftigkeit

Gaston Dumain Muß man ihm nicht gut sein?

Bertram Ja, für drei Dutzend Backpfeifen ein Schock Peitschenhiebe und einen soliden Strick bin ich ihm warhaftig gut

Soldat Noch eins Woher kriegte er seine Kriegsverfahrenheit?

Parolles Ei, Herr er hat vor fahrendem Komodiantenvolk her die Trommel geschlagen bei Feuer ins Horn getutet und ist bei einer Kirchweih — das war der Höhepunkt seiner militärischen Laufbahn vorher — mal Schützenkönig gewesen Indes einen König schützen konnten eher als dieser martialisch aufgeputzte Popanz die Mannchen die ein Hoppelhaschen im Kohlfeld macht

Maurice Dumain Es wäre doch schade drum ihn aufzuhängen, denn er ist einmalig

Bertram Auch das ist schon um einmal zu viel

Im 5 Aufzug vollzieht sich im Original die Hinwendung Bertrams zu Helena nur mit zwei recht nichtssagenden Verszeilen Die Bearbeitung, die durchgehend Bertrams Charakter veredelt, um ihn der Liebe Helenas würdiger erscheinen zu lassen, gibt ihm an dieser Stelle folgenden Ausbruch

Ich Tor!

Wie trotz ge Knaben bauen sich den Wall  
am Meeresstrand aus Muscheln, Sand und Stein  
und stolz drauf sind, wenn er bei Ebbe hält,  
doch hilflos wird bei Flut er überspült —



ein kindisch Nichts vor Ozeans Gewalt —,  
so sank mein eitler Stolz schon längst dahin  
ins Meer des Leides und der Liebe Flut  
Ein Meer von Lieb und Glück braust jetzt heran  
und überschwemmt mein unbewehrt Gestade  
das selig in die Wonnefluten taucht  
O, Helena mein süßes liebstes Weib!

Der Narr, der in der Bearbeitung gleich einem Ansager vor jeder Szene die Handlung mit munteren Versen begleitet und kommentiert, beschließt das Stück wie folgt

Getäuscht durch eine List so klug wie keck,  
daran, o Schreck!, drei Frauen war'n beteiligt  
Getäuscht, doch nicht enttäuscht, da dieser Zweck  
verwegenere Mittel selbst geheiligt  
Die Ärztin gab die recht Medizin  
und scherte sich nicht um ihr töricht Sperren  
Wie beiden das zum Heile ist gedieh'n,  
sieht man am Landesherrn und Eheherren  
Ihr Männer merkt euch in der Frauen Hut  
wird, weil das Ende gut wird, alles gut

Damit seien es genug der Beispiele<sup>1</sup> Mogen sie davon überzeugt haben, daß nicht Anmaßung und bedenkenlose Willkur die Antriebe waren zum Schaffen der Bearbeitungen, sondern der aufrichtige Wunsch, dem Werke des Genius zugleich mit den Bedürfnissen des Theaters und des Publikums zu dienen. Leitspruch der Verfasserin ist und bleibt nicht die höchst anfechtbare und keine Dauer des Geschaffenen verbürgende These: Erlaubt ist was gefällt, sondern ihre Umkehrung, die sich formt zu dem Wunsche: Gefalle was erlaubt

<sup>1</sup> Alle drei Bearbeitungen liegen vor in den Vervielfältigungen des Chronos Bühnenverlages Martin Morike Hamburg-Berlin

# SOME INSTANCES OF LINE-DIVISION IN THE FIRST FOLIO

BY

RICHARD FLATTER

In the new Arden Edition of *Antony and Cleopatra*, London, 1954, the editor, Mr M R Ridley, referring to my *Shakespeare's Producing Hand*, London 1948, maintains that my views are not "helpfully applicable" to that play Professor Kenneth Muir, editor of *Macbeth* in the same series (London, 1951), thinks differently of the applicability to his play of what he calls "Flatter's rules" ("Rules", I should say, is too precise an expression) It might, therefore, seem advantageous once more to set out the question involved, and that is what I propose to do in the following pages For reason of space I am going, regretfully though, to restrict myself to dealing with one aspect of the problem only — that of the broken-off line

First, however, I want to give three instances, taken from *Antony and Cleopatra*, in order to show that the conception, set forth in my book, namely, that a broken-off verse is usually followed and, as it were, completed by a pause of silent action, is applicable to the play in question in the same way as to *Macbeth*, *Othello* and other plays

## I

The passage I 3, 83 ff, as printed in the Folio, reads thus

Looke prythee *Charman*,  
How this Herculean Roman do's become  
The carriage of his chafe  
*Ant* Ile leaue you Lady  
*Cleo* Courteous lord one word  
Sir, you and I must part, but that's not it

In the Arden Edition the lines are arranged as follows

Look, prithee, Charmian,  
How this Herculean Roman does become  
The carriage of his chafe  
*Ant* I'll leave you, lady  
*Cleo* Courteous lord, one word  
Sir, you and I must part, but that's not it

Here, the third line is broken off — for no reason at all After “his chafe” Antony wants to put an end to the quarrel Enraged as he is, he reacts promptly to Cleopatra’s last sneer, with the words “I’ll leave you, lady” he turns away and is going She, finding that this time she has gone too far, calls him back This is where the pause comes in He stops, turns round and, may be, takes a few steps towards her Only then she goes on speaking, and this time in an altered tone (twice she calls him “sir”) It is that pause of silent action — he, turning back, she, changing her mood and attitude — that interrupts the normal run of versification The passage should, I suggest, be printed thus

The carriage of his chafe  
*Ant* I ll leave you, lady  
*Cleo* Courteous lord, one word  
Sir you and I must part, but that s not it

In my own edition of the play — for a translation is necessarily an edition as well — the passage runs thus

bitt dich, Charmian,  
Sieh nur wie gut der romische Herkules  
Den Zorn zu spielen weiß!  
*Ant* Ich geh und laß Euch  
*Cleo* Hoflicher Herr, — ein Wort!  
Wir müssen Abschied nehmen — nein das ist's nicht

In this arrangement there is room left for that short pause of dumb action that, in my view, caused that great stage producer to break off the line after “one word”

## II

In the Folio the passage II 2, 15 ff is printed thus

*Ant* If we compose well heere, to Parthia  
 Hearke *Ventidius*  
*Caes* I do not know *Mecenas*, aske *Agrippa*  
*Lep* Noble Friends  
 That which combin'd vs was most great, and let not

In the Arden Edition the lines are arranged as follows

If we compose well here, to Parthia  
 Hark, Ventidius  
*Caes* I do not know,  
 Maecenas ask Agrippa  
*Lep* Noble friends,  
 That which combin'd us was most great and let not

Antony and Caesar do not enter together Caesar is not expected to hear what Antony says to his follower, he is in the midst of a conversation with his own follower, Agrippa He cannot, therefore, take up the verse, broken off by Antony, but begins a separate line The two short speeches, rather meaningless in themselves, merely cover the entry of the two parties These having come on, Lepidus begins "Noble friends —", then he stops and waits till all of them listen to him (In II 2, 190 Enobarbus, in order to heighten the tension of his hearers, makes a long pause after "I will tell you") The passage should be printed as follows

*Ant* If we compose well here, to Parthia  
 Hark, Ventidius —  
*Caes* I do not know, Maecenas, ask Agrippa  
*Lep* Noble friends  
 That which combin'd us was most great

Accordingly, in my translation the passage reads

*Ant* Wenn s hier zum Abschuß kommt, dann Parthien  
Hör zu, Ventidius —'  
*Caes* Das weiß ich nicht, Maecenas, frag Agrippa!  
*Lep* Edle Freunde  
Das was uns fruher einigte, war groß

III

Folio, III 11, 69 ff

Fall not a teare I say, one of them rates  
All that is wonne and lost Giue me a kisse,  
Euen this repayes me  
We sent our Schoolemaster is a come backe?  
Loue I am full of Lead some Wine  
Within there and our Viands Fortune knowes  
We scorne her most when most she offers blowes

The arrangement of the Arden Edition is this

Fall not a tear, I say one of them rates  
All that is won and lost give me a kiss,  
Even this repays me We sent our schoolmaster  
Is a come back? Love I am full of lead  
Some wine within there and our viands! Fortune knows  
We scorn her most when most she offers blows

Here, the pause after "repays me" made in the Folio, has been obliterated, the verse has been "regularized", as this Procrustean process is called — with the result of a seven-foot iambic in the penultimate line Yet it seems clear that the pause in the third line has been occasioned by the kiss It is a kiss of reconciliation after violent words and tears, such a kiss takes time, especially when the partner is a Cleopatra Only then will Antony resume speaking, taking breath

again and, of course, starting a new line. If the pause is done away with, however, Antony must either forgo the kiss or after it, i. e. after the pause occupied by it, begin again in the middle of the verse, either would be wrong.

The words "some wine" are a command, shouted to those behind the scene, to those "within there". The shout "ho, within there!", or sometimes "without there", is frequent in Shakespeare. With a short pause either after "lead" or after "wine", or with prolonged vowels in "wine!" and "there!", nothing unusual will be found in the versification. The passage should be printed as follows

Fall not a tear I say, one of them rates  
All that is won and lost give me a kiss,  
Even this repays me  
We sent our schoolmaster is a come back?  
Love, I am full of lead — some wine! —  
Within there! — and our viands! Fortune knows,  
We scorn her most, when most she offers blows

My translation of the passage reads

Nicht weinen! Eine Träne schon ist mehr wert  
Als alles was ich heut verloren kuß mich,  
Und alles ist bezahlt!  
Den Lehrer sandt ich hin ist er zurück?  
Schatz ich bin schwer wie Blei! — he, ihr da drin,  
Wo steckt ihr? Wein her! Schicksal, laß dir sagen  
Wir trotzen dir just an den schlimmsten Tagen!

The instances, few as they are — they could be multiplied — will serve to indicate that *Antony and Cleopatra* is no exception, this play, too, shows frequently the sign manual of the Master — the line broken-off for artistic reasons. Yet — the question is sure to arise — is every break in a printed line identical with a break in verse? Certainly not

The four businessmen who jointly published "*Mr William SHAKESPEARES Comedies, Histories, & Tragedies*" might for their motto have chosen "Thrift, thrift, Horatio!" By having a vertical line drawn in the middle of the folio page they halved the paper expenses, but at the same time halved the width of the compositor's line-frame. Little did they surmise what headache that vertical line would cause generations of scholars and, particularly, that tribe of "old moles" and "worthy pioneers in the ground" — the bibliographers.

The compositor of the First Folio — we may use the singular, although there were certainly more than one — was confronted with difficulties he rarely, if ever, had to tackle when setting up his type in a normal frame, as e. g. when printing a book in Quarto. What indeed was he to do when a verse he had in the copy before him was too long to be fitted into the narrow width of his double-columned page?

First, he would make use of the various means of abbreviation — of the ampersand, of "L" for "Lord", of "D" for "Duke", and so on, he would set "frō" (from), "stāding" (standing), "husbād" (husband), "Natiō" (nation), "trūpets" (trumpets), and so forth. He would also use those relics from the times of black-letter printing, the "ȝ" for "thou" and "ȝ" for "the", as e. g. in *Twelfth Night*, IV 1, 45

*Seb* I will be free from thee. What wouldst ȝ now?

or in *King Lear*, I 1, 57

*Gon* Sir, I loue you more then word can weild ȝ matter

or in *The Taming of the Shrew* I 2, 50

*Petr* Such wind as scatters yongmen through ȝ world

Another way to economize space was to drop superfluous letters, a method quite admissible in an age that had not yet evolved a fixed orthography. In *Hamlet*, III 4, 39, we find

*Qu* What haue I done, that thou dar'st wag thy tong

— whereas a little higher up, in the lines 11 and 12 of the same scene, apparently set up by the same compositor, there occurs twice the form “tongue” Moreover, in Quarto 2 of *Hamlet*, where the compositor had no difficulty of space, we find not only “tongue”, but also the extended form “wagge”

*Ger* What haue I done, that thou dar'st wagge thy tongue

Nowhere as often as in those overlong and compressed lines do we find examples of what might be termed “abbreviated orthography”, as “somthing — thought — whol”, and so on An instance, taken from *Hamlet*, I 3, 89

*Ophe* So please you, somthing touching the L Hamlet

— where the Quarto has “something” and “Lord Hamlet” Or a line from *Antony and Cleopatra*, IV 8, 20

Do somthing mingle with our brown, yet ha we

— where “som” has to do for “some” and “ha” for “have”

Those abbreviations, however, could satisfy the need where there was a surplus of a few letters only In other cases the compositor had no choice but to break off the line What was he to do with the remainder of the verse? His usual course was to tuck it away (frequently with a bracket) in the line either above or below, according to where space was left An instance from *As you like it*, III 5, 105

*Phe* Knowst thou the youth that spoke to mee yere — (while?

or one from *Julius Caesar*, III 2, 214

*Ant* Good Friends, sweet Friends, let me not stirre (you vp

Yet even that expedient would be found insufficient where the verse turned out to be still too long, then nothing was left to the compositor



but to split the line in two That was especially often the case at the beginning of a speech where the line had to be headed with a name-prefix, usually drawn in with a small indention An instance from *Hamlet*, V 2, 336

*Ham* Heere thou incestuous, murdrous  
 Damned Dane,  
 Drinke off this Potion Is thy Vnion heere?

It is obvious that the words "Here, thou incestuous, murderous, damned Dane" form one normal five-foot iambic, notwithstanding the fact that they occupy two lines If with the help of a slip of paper we measure first the width of "damned Dane" and then the space left after "murdrous", we shall find that it was only the narrowness of his frame that forced the compositor to print "Damned Dane" as a line for itself The same will be found in the following instances

*Hamlet*, IV 7, 30

*King* Breake not your sleepes for that,  
 You must not thinke  
 That we are made of stuffe, so flat, so dull

*Julius Caesar*, II 2, 1

*Caesar* Nor Heauen nor Earth  
 Haue beene at peace to night  
 Thrice hath Calphurnia, in her sleepe cryed out

*Othello*, V 1, 1

*Iago* Heere stand behinde this Barke  
 Straight will he come  
 Weare thy good Rapier bare, and put it home

If it seems as though there were breaks or pauses in the versification it appears so to the eye only No editor of a modern edition will be of printing those lines other than in one line

Break not your sleeps for that, you must not think

— and so forth

There are, however, numerous instances where the reason for the breaking-off of a line cannot be the narrowness of the column. In *I, King Henry IV*, IV 3, 41, the line is split in two

You stand against anoynted Maiestie  
But to my Charge  
The King hath sent to know  
The nature of your Griefes, and whereupon

The slip of paper proves that the compositor would have had no difficulty to put the words "The King hath sent to know" into the line after "But to my charge". Why, then, did he take the trouble to divide the line? Obviously he found it divided in the copy before him — and that split, which no doubt goes back to the author himself, makes excellent sense. So far, Blunt and Hotspur have exchanged introductory words of polite welcome, now, with "But to my charge", Blunt comes to the official part of his mission, it would be natural for him to change his tone and attitude and, in any case, to make a short pause before he delivers the king's message. Yet all modern editions (Oxford, Cambridge, etc.) print the line without that break —

But to my charge The king hath sent to know

— and thus obliterate a stage-direction that, small as it is in itself, gives us another instance of Shakespeare's art as producer<sup>1</sup>

In *II, King Henry IV*, IV 5, 163, Prince Hal tells his father how he had spoken to the crown before taking it up, and says

But thou, most Fine, most Honour'd most Renown'd,  
Hast eat the Bearer vp  
Thus (my Royall Liege)  
Accusing it, I put it on my Head

<sup>1</sup> The instances given here have not been given in *Shakespeare's Producing Hand*

There can be no doubt that the prince will pause a short while in order to indicate the difference between what he relates as his former soliloquy and what he says now To mark that little pause the author, and later the compositor, made that break in the verse And yet, all modern editors, always hunting after that elusive phantom of regular versification, have done away with yet another hint to the actor All of them print

Hast eat the bearer up Thus, my (most) royal liege

They regard (as one of them put it bluntly) metrical irregularities of that sort as "but the monkeying of a compositor in a hurry" Why a compositor, if in a hurry, should prefer to set up two lines instead of one — why two should be less than one — it is not easy to perceive In all modern editions the line in *Romeo and Juliet*, I 5, 132, is printed like this

*Jul* Come hither, nurse What is yond gentleman?

In the Folio, however, we have this arrangement

*Iuli* Come hither Nurse,  
What is yond Gentleman?

Here, too, a pause is indicated The nurse must be allowed some little time to come up to Juliet, only then can she answer the young lady's questions, who wants to know the names of the guests now leaving Here again the slip of paper will show that the split of the line is not due to lack of space, but goes back to the manuscript

A similar, but far more important pause is indicated in V 1, 24 of the same play The line, printed in all editions like this

*Rom* Is it even so? then I deny you, stars! (or "defy you")

appears in the Folio thus

*Rom* Is it euen so?  
Then I denie you Starres

Once more the slip of paper proves that the broken line is not the result of any carelessness on the part of the compositor, but of his accuracy in reproducing the copy. Romeo must take it that his Juliet is dead. It would be unnatural in him after "Is it even so?" to go on speaking without intervening pause. I saw a great actor after "Is it even so" break down, half lying on a bench, slowly, after a very long pause, he rose and only then, one arm lifted up to the sky in a threatening gesture, he went on "Then I deny you, stars!"

It must of course be left to the individual actor to react in his own way to that heartbreaking news, yet it is evident that every actor, when rendering that line, will need a pause in which to express his violent, though speechless emotion. Shakespeare made the pause while writing the part, he indicated it by splitting the line in two, the compositor copied it accurately — but the editors did away with it.

In *Othello*, III 4, 37, there is a similar pause, similarly discarded by the editors

*Oth* Give me your hand  
This hand is moist my Lady

After "your hand" Desdemona comes nearer and obediently gives him her hand. In V 2, 284, of the same play we find another split line

*Lod* Where is that Viper?  
Bring the Villaine forth

Lodovico has rushed in in order to take Othello into custody. Now he turns round so as to see whether Iago has been brought in, only then is he in a position to command "Bring the villain forth."

In the last but one line of III 3 we have yet another line split in two. Othello says, according to the Folio

Come go with me a-part, I will withdraw  
To furnish me with some swift meanes of death  
For the faire Diuell  
Now art thou my Lieutenant

Here once more the editors regularize what they regard as faulty, and print

For the fair devil Now art thou my lieutenant

The slip-of-paper test is positive the break in the line is intentional The pause, brought about by that break, produces a wonderful stage-effect

The horrid scene has come to a horrid close Othello has determined that his wife must die He turns and is going Suddenly, however, he remembers that he must reward the excellent service of his trusty officer He turns round, comes up to Iago and, probably with a handshake, tells him his preferment A dreadful conclusion!

It may be objected that every actor will by himself make that pause, filling it with some sort of silent action, no matter whether the editors in their printed texts have obliterated that break or not Yet then the question seems justified whether an editor has the right to delete something that amounts to a stage-direction — a histrionic hint that obviously has been made by the author and carefully preserved by the compositor

As to myself, I have given the answer in my translations For a translator, in addition to his main task, has to do the work of an editor as well He must acquaint himself with alternative readings, take his choice between them, must accept or refuse emendations, has to deal with Entries and Exits, with the indications of place and time, and so forth — and has, of course, to make up his mind as to line-division and other metrical and bibliographical problems Now, as regards those divided lines and the pauses effected by them, I have wherever possible done my best to preserve them as conscientiously as the compositor of the Folio It is by no means my ambition to show in my texts a versification more regular than Shakespeare's own When he breaks off a line, inserting as it were a pause, I follow him and do the same Thus it is that in my translation the passages e g from *Othello* read as follows

- (a) Gebt mir die Hand!  
Die Hand ist warm
- (b) Wo ist das Scheusal?  
Bringt den Schurken vor!
- (c) Gehn wir beiseite komm, und ich will sehn  
Wo ich ein rasches Todesmittel finde  
Für diesen schonen Teufel  
Nun bist du mein Leutnant!

We should never forget that the author of the Folio texts was first and foremost a man of the stage — the greatest stage-producer the world has ever seen. Before we think of “regularizing” the line-division we should, editors and translators alike, try hard to find sense in the lineation such as it is — and “sense” in this connexion means theatrical sense

## SHAKESPEARE IN FRENCH GARB

BY

R DAVRIL

Few people nowadays care to open Laplace's *Théâtre Anglois*, which was published in London at the end of 1745 and appears to have been the first French translation of some of Shakespeare's plays. Yet when the work was issued, no less than seven articles were devoted to it in the *Journal de Trevoux* which greatly praised Laplace for his achievement. A strange achievement, indeed, for the student of our time, when he discovers with amazement that Laplace, anticipating the taste of modern readers for "digests", was content with translating the most striking passages and summing up the rest of the plays. He generally writes in prose and occasionally tries to soar on the wings of poetry, if a word like poetry may be used for the arduous flapping of his lines. Here is an example of Laplace's rendering of what is supposed to be Act I, sc V, 9—17 in *Hamlet*:

*Le Spectre* Tu vois ton Pere! Un arret rigoureux,  
Mais juste, le condamne a des tourmens affreux,  
Jusqu a l heureux instant ou l Eternel propice  
Fera cesser des maux qu exige sa justice  
Que ne puis-je tracer cet effrayant tableau  
Que l'oeil mortel ne voit, qu'en entrant au tombeau?  
Tu fremirois, mon fils, a l aspect de mes peines,  
Et je verrois ton sang se figer dans tes veines  
Je verrois sur ton front l epouvante et la mort

With all its imperfections, however, Laplace's translation answered the need of the time. It was a first contact with Shakespeare, and if the French reader could by no means appreciate or even guess the quality of the original text, he had a glimpse of something new and

utterly different from his own classical tragedy. When he read *Hamlet* in Laplace's version, he could hear of ghosts, of madness, and murder, and ludicrous things which he had never seen on the French stage, witness the churchyard scene which Laplace was bold enough to translate, though he warned the reader he had done so "only because the scene is famous in England and on account of its rare singularity."

But something still more amazing for us is to learn that Jean-François Ducis (1733—1816), the man who did more than any one in his time to make Shakespeare popular in France, was utterly ignorant of the English language and took Laplace as a safe guide and model! "Tout le monde connaît le mérite du *Théâtre Anglois* de M. de la Place" Ducis writes when he publishes his own rendering of *Hamlet* (1769) "c'est d'après cet ouvrage précieux à la littérature que j'ai entrepris de rendre une des plus singulières Tragédies de Sakespeare (sic)" Alas, poor Shakespeare! In the hands of Ducis Shakespeare's master-pieces were distorted as they had been in the hands of Dryden. The problem for Ducis was to make at all costs Shakespeare's plays fit into a dramatic system that was unquestionably the best, and please a taste that was no less unquestionably the most delicate in the world! And so Shakespeare was ushered on to the French stage, maimed, crippled, unrecognizable. The 23 characters in *Hamlet* were reduced to 8, the sacred unities were carefully preserved, the ghost became a dream (as in *Athalie*), Ophelia's madness was banished, and only the incestuous couple could find no mercy and had to meet death at the end. As for the coarse, infamous grave-diggers there was no room for them in a respectable place, of course. How right was the critic<sup>1</sup> who, lavishly praising Ducis, could write as late as 1823 "Ducis puisa en lui-même les beautés de ses ouvrages, plus que dans Shakespeare"! Space is lacking for us to give more than a short extract of "les beautés" Ducis substituted for Shakespeare's authentic poetry. Says *Hamlet* to Ophelia

<sup>1</sup> M. Lepeintre. In *Suite du Répertoire du Théâtre Français*. Tome VI.



Epargne-moi tes larmes  
 Je vois tout ton amour, ta douleur et tes charmes,  
 Mais quand l'amour plus fort, enchainant mon courroux  
 Aux autels, malgré moi, me rendrait ton époux,  
 Du pied de ces autels, reprenant ma colère,  
 De cette main bientôt j'irais venger mon père,  
 Verser le sang du tien, t'en priver à mon tour,  
 Et servir la nature en outrageant l'amour (V, 2)

Poor as it is, Ducis's attempt is interesting, however, as it points out what kind of deviation a work may undergo when only contemporary taste is consulted and original works adapted to the exigency of a period. But I cannot help regretting that Ducis, as well as Laplace, would not pay sufficient attention to Abbe Le Blanc's words (*Lettres d'un Français* 1745) laying a stress on the only true problem

"Diction is perhaps what distinguishes him (Shakespeare) most from the other poets of his nation, there he does excel. He pictures whatever he expresses, he gives life to whatever he says. He speaks, so to say, a language which is entirely his own and that is what makes it so difficult to translate."

The first translator to take this wise opinion into account was to be Le Tourneur who, between 1776—1782, laid the foundation of all the valid translations of Shakespeare in France for the future in the twenty volumes of the collected works. On this subject I can but refer the reader to Professor H. Fluchère's excellent remarks.<sup>2</sup> Le Tourneur was conscious of the duties of a translator as no one perhaps, except Voltaire<sup>3</sup> had been before, and, upon the whole, his translation, which enraged Voltaire so much, closely stuck to the words of his own preface

"C'est une traduction exacte et vraiment fidèle que nous donnons ici, c'est une copie ressemblante, où l'on retrouvera l'ordonnance, les attitudes, les coloris, les beautés et les défauts du tableau"

<sup>2</sup> In *Le Théâtre Elizabethain* Paris 1940 — <sup>3</sup> In his *Lettres Philosophiques* Voltaire wrote about 1729: "Malheur aux faiseurs de traductions littérales qui traduisant chaque parole éternent le sens! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue et que l'esprit vivifie!"

By faithfulness Le Tourneur does not mean literal rendering. On the contrary literal rendering is unfaithfulness.

"Le devoir d'être fidele nous imposait celui de substituer a une metaphore qui, en français, serait devenue abjecte et populaire, une métaphore equivalente qui conservât la dignite de l'original"

In short Le Tourneur's aim was to keep the spirit of the original text, and for him translation was also to be transmutation. Fluchère has a good example of this conscious effort when he quotes these two lines from *The Tempest*:

Pray you tread softly, that the blind mole may not  
Hear a footfall

translated

Je te prie, va d'un pas si doux que la taupe sans yeux ne  
puisse ouïr ou ton pied pose

with Le Tourneur's most interesting comment:

"Nous avons, par cette suite de monosyllabes, essayé de rendre l'harmonie imitative des monosyllabes anglais que Caliban emploie pour exprimer a sa maniere le silence."

In fact Le Tourneur's translation was more than a successful attempt: it tolled the knell of a belated French classical taste and heralded a new attitude to Shakespeare, especially in the field of translation.

+

The XIXth century was to be Shakespeare's triumphant period in France — a period of frantic enthusiasm for the man still more than for the work. Yet the work was not neglected, and numberless translations of separate plays and at least eight complete collections of his plays were produced between 1800 and 1910. All of them may be said to be greatly indebted to Le Tourneur, though few translators were sincere or humble enough to acknowledge Le Tourneur's merits<sup>4</sup>. Didier, the publisher of Guizot's edition (1821) — in fact a revised

<sup>4</sup> See Albert Dubouix *Les Traductions françaises de Shakespeare* (1928).

edition of Le Tourneur's — could speak of the latter's "infidelites declamatoires ou timides", and Benjamin Laroche, in 1842, sweeping away all that had been done before him, could write in the same fashion

"Avant nous les traductions n'étaient que des imitations plus ou moins habiles, plus ou moins ingénieuses, de l'auteur original "

Fortunately Laroche's remarks on the art of translating are more interesting than his ungrateful, disparaging criticism, and must be quoted here as an example of the conscious attitude of a painstaking translator about the middle of the XIXth century

"Nous nous appliquâmes à reproduire non seulement le fond, mais aussi la forme, non seulement la pensée mais encore le langage

Traduire fidèlement, c'est empreindre son style de la couleur de l'écrivain original, c'est lutter de talent et de génie avec son auteur

Il faut avoir fait de son auteur une étude longue et persévérante, il faut en avoir une connaissance complète et intime, il faut en outre s'être initié à toutes les ressources de sa propre langue, il faut s'être de longue main exercé à l'assouplir, à la dompter, à lui faire prendre à volonté toutes les formes, mêmes les plus étrangères à son génie et à son allure Or c'est là une oeuvre laborieuse, longue, difficile

(Introduction p X-XI)

And indeed Laroche's attempt was not quite unsuccessful. He aims at concision and dramatic movement — two things, which will also be part of Gide's purpose later, but he cannot get rid of a certain flowery eloquence quite in keeping with the taste of his time. When all is said, however, his translation of *Hamlet*, to take the same play as an example, is one of the best I have examined. Take the following passage

Hamlet Oh que cette chair trop solide ne peut-elle se fondre et se resoudre en rosee! Oh! si l'Eternel n'avait pas fulminé ses defenses contre le suicide! O Dieu! O Dieu! combien insipides, fastidieuses et vaines me semblent toutes les jouissances de ce monde! Quelle

pitie! c'est un jardin en friche, qui ne renferme que des plantes grossieres et malfaisantes Se peut-il que les choses en soient venues la! (I 2, 129—137)

Compare with Duval's version (1910)

Que cette chair si solide fonde se dégele, se dissolve en rosée! Oh! si l'Eternel n'avait pas menace de ses foudres celui qui attente a sa vie! Oh Dieu! Dieu! combien lourdes surannees, languissantes, et sans profit me semblent les jouissances de ce monde! Fi de la vie! Oh fi! C'est un jardin inculte qui monte en graine envahi par une vegetation ignoble! Les choses en sont venues la!

And yet Duval is also a conscientious translator, one who does not evade difficulties and who even raises problems when Bolingbroke speaks of himself as "condemned as a wandering vagabond", Duval will glose "un vagabond errant?" Nous avons la liberte de traduire "condamne à la vie errante d'un vagabond", mais demeurons-nous fidèle au texte?"

Compare again with the mediocre rendering in Francisque Michel's version (1840)

Oh! pourquoi cette masse de terre trop endurcie ne peut-elle s'amollir par la douleur, se fondre et se résoudre en flots de larmes? ou pourquoi l'Eternel n'a-t-il pas armé sa foudre contre le meurtre de soi-meme? O Dieu! O Dieu! qu'elles me semblent fastidieuses, insipides, vaines toutes les jouissances de ce monde! O Dieu! que je le dédaigne, et qu'il me laisse! Ce n'est qu'un champ agreste et en friche, il ne se couvre que de fruits amers et d'une nature grossiere et sauvage Que les choses en soient venues la!

How flat and unprofitable! It is true that Michel is faithful to his own creed

"Nous nous sommes attache a reproduire presque *litteralement* l'oeuvre du critique anglais et nous l'avons respectee meme dans ses *anglicismes* (!) Nous n'ignorons pas que cette methode prive notre traduction d'élégance mais, nous le repetons, notre but a

été la fidelite littéraire et l'on ne saurait sans injustice nous faire un crime d'un systeme qui a pour lui l'autorité de Chateaubriand et de plusieurs autres écrivains célèbres! "

In spite of Chateaubriand's unauthorized authority, I must say that such a pedestrian, spiritless way of translating Shakespeare is the worst that can be conceived. How far we are from Gide's vigorous transmutation which I take pleasure in quoting here

"Chair trop massive, oh! si tu pouvais fondre, t'évaporer, te résoudre en rosee! Pourquoi contre le suicide l'Eternel a-t-il dressé ses lois? Mon Dieu! Mon Dieu! combien me semble abject, plat, fatigant, improfitable tout l'ordinaire de cette vie. Ah! fi du monde! Ah! fi! jardin où l'ivraie monte en graine et qu'envahissent la puanteur et la vulgarité. En être venu là!"

True it is that before Gide, François-Victor Hugo, probably writing in collaboration with his father, had produced his own translation of Shakespeare's collected works between 1859 and 1867. That translation was the second important landmark in the history of Shakespeare translations in France, and its role was similar to that of Le Tourneur at the end of the XVIIIth century. No modern translator can do without it and the recent collection of Shakespeare's plays published by La Pléiade (Paris, 1950) under the general editorship of Gide, reproduces many of F. V. Hugo's translations only with minor corrections. For Hugo's version has great qualities: it is precise and correct as a rule, it is literary and yet it preserves a certain internal rhythm necessary to a drama whose essence is "action." Except Laroche's, in occasional felicitous renderings, all the other XIXth century translations are only literary, and often pompous and oratorical. Even when they are correct and show a commendable endeavour to transmute difficult metaphors and the music of Shakespeare's verse into French, even then they are not fit for the stage.

The great contribution of the XXth century translators, Gide, Copeau, Leyris and others was precisely to produce plays for

the stage, bearing in mind that Shakespeare had been an actor who wrote for a number of effects on a precarious stage Translation is no longer only a literary exercise it has become part and parcel of the actor's art The evolution is clearly stressed when we compare, for instance, this short passage from *Hamlet* again (II, I, 87—100) in Duval's translation and in Gide's

Ophélie Il m'a pris par le poignet et m'a serré fort Puis, s'écartant de la longueur de son bras tandis que son autre main se posait ainsi sur mon front il m'a regardée fixement, dans les yeux, comme s'il voulait me dessiner Il est demeuré longtemps ainsi A la fin, se couant mon bras et remuant ainsi la tête, trois fois, de haut en bas, il a poussé un soupir pitoyable et profond! On eût dit que son corps allait se briser et que c'était la fin! Cela fait, il m'a lâchée et, la tête tournée sur l'épaule semblant trouver son chemin sans l'aide de ses yeux, a gagné la porte sans leur secours les fixant toujours de mon côté!

Gide's version

Il m'a saisi le poignet, l'a serré m'écartant à longueur de bras et portant à son front l'autre main, comme ceci, il s'est mis à examiner mon visage comme s'il voulait le dessiner Il est resté longtemps ainsi Enfin, secouant un peu mon bras et par trois fois remuant ainsi la tête haut et bas, il poussa un soupir si piteux et si profond qu'il semblait y exténuer son être Puis il me laisse aller, et, tournant la tête de côté sur l'épaule, il se dirige vers la porte sans le secours des yeux et se retire en maintenant toujours fixés sur moi ses regards

With Duval we have a faithful enough rendering With Gide the transmutation is completed, life runs through the lines and we can visualize the scene and the very motion of the characters Notice the choice of words

And with his other hand *thus o'er* his brow  
becomes

et, *portant* à son front l'autre main *comme ceci*

Compare Duval's

On eût dit que son corps allait se briser et que c'était la fin!  
with the beautifully condensed  
qu'il semblait y extenuer son être!

And again

la tête tournée sur l'épaule (Duval)  
with  
*tournant la tête de côté* sur l'épaule (Gide)

And again

semblant trouver son chemin, sans l'aide de ses yeux, a gagné la  
porte sans leur secours  
becomes, in the lively present tense, the concise sentence  
il se dirige vers la porte sans le secours des yeux

This kind of fruitful comparison could be made for any passage taken at random with the same result. The acting quality of a translation is what counts most, indeed, for such people as Jean Vilar or Jean-Louis Barrault, and the translators have to be in the service of the actors. To such an extent that the University translations are more and more neglected by the leading companies which often apply to unknown translators and despise the contribution of eminent professors. One word must be spoken on this question which led to a recent (and highly stimulating) controversy in the newspaper *Le Monde*<sup>5</sup> and clearly illustrates the conflict between the "literary" translators and the "stage" translators. M. Yves Florenne, representing the latter group and advertising a new collection of Shakespeare's plays published by the *Club Français du Livre* had attacked the University translators with these words: "La meilleure manière de l'assassiner (Shakespeare) étant encore la littéralité, à quoi s'efforcent laborieusement des anglicistes consciencieux." Professor Loiseau, of Bordeaux University, took up the gauntlet and tried to demonstrate that the "tentative d'équivalence poétique et dramatique" of some modern translators must be called adaptation but by no means translation. I do not wish to take sides in

<sup>5</sup> See *Le Monde* August 18 and 28 September 6 22 and 24 1955

this article I only wish to say that we have reached a point in the country when the problem of translating Shakespeare has become matter of eager controversy sometimes. And I believe that Gide's position is the right one when he writes in his *Lettre-Preface to Hamlet* (1946)

" il ne s'agit pas ici de contenter un lecteur, mais d'offrir un texte à l'acteur chargé d'interpréter un rôle, et le pire défaut du texte des traductions que je consulte, est d'être ininterprétable, irrespirable, cacophonique, prive de rythme, d'élan, de vie, parfois incompréhensible sans une attention soutenue, que n'a pas, au théâtre, le temps de prêter le spectateur

Certes je reste reconnaissant à ces précédents traducteurs, dont le travail souvent reste fort méritoire, ils m'ont parfois, par leur exactitude scrupuleuse, grandement facilité ma tâche, *mais c'est à leur effort s'arrête que le mien commence*, qui requiert toute mon attention, tous mes soins, toutes mes vertus, tous mes dons. Rien de plus facile que de quitter l'exactitude pour le lyrisme et de perdre pied. Mais il s'agit précisément de ne rien perdre, ni pied, ni aile, ni raison, ni rime (ou rythme), ni logique et ni poésie, or cela reste d'une difficulté qui souvent paraît insurmontable "

Indeed the solution is not easy for it is most uncommon to find the scholar and the artist in one and the same man, and few can do what Gide was able to perform. Yet I believe that Gide has shown us the right course to follow, and no one perhaps should attempt to translate Shakespeare whatever his literary gifts may be, without the safe — and sometimes boring — assistance of the scholar. In the union and collaboration of the University man and the "stage" translator will be possibly found a solution to the conflict\*

\* I have deliberately left aside the question of verse translation which would have led me too far. Suffice it to say that apart from Ducis's adaptations and the modern (half successful) collection of *Les Belles Lettres* still in progress and written in blank verse — most of our translations are in prose. There have been sporadic attempts in verse such as Alexandre Dumas (1847) in alexandrines and Jules Supervielle's (1938) in fine free verse. The present tendency however is towards prose versions as the French metre so remarkable in the hands of Racine is assuredly inappropriate in most cases for the translation of Shakespeare.



# ANDRÉ GIDE ALS ÜBERSETZER SHAKESPEARES

VON

ELISABETH BROCK-SULZER

André Gide war ein leidenschaftlicher Shakespeare-Leser. In seinem 22. Lebensjahr schrieb er in sein Tagebuch: „Ich sehe die Lektüre, die ich vornehmen muß: Stendhal, die Encyclopédie, Swift, Condillac, um mein Herz auszutrocknen (entsumpfen, wäre besser, man verfault da drin, in meinem Herzen). Dann die Nervigen und vor allem die Mannlichen: Aristophanes, Shakespeare, Rabelais, das sind die, welche ich lesen muß. Und sich um den Rest nicht kümmern. Ich habe genug Tranenseligkeit in meiner Seele, um dreißig Bücher zu bewässern.“ (Journal, 10. Juni 1891). In der Einleitung, die er zu der heute in Frankreich repräsentativen Shakespeare-Ausgabe, derjenigen der Pleiade geschrieben hat, sagt er immer noch: „Unter allen ausländischen Dichtern gibt es keinen, der es eher verdiente, in dieser schonen Sammlung vorzukommen.“ Das war neunundvierzig Jahre nach jener Tagebucheintragung. Immer wieder kommt er übrigens im Tagebuch auf Shakespeare zurück, und das besonders im Zusammenhang mit den zwei Übersetzungen, die er von Shakespeare verfaßt hat: *Hamlet* und *Antony and Cleopatra*. Ersteren hat er in zwei Anläufen übersetzt, der erste Akt erschien 1929 in *Echanges*, dann nahm Gide die Übersetzung auf Drängen Barraults wieder auf und beendete sie 1942 als eine Arbeit, die ihn „allein abzulenken vermöge von der Beklemmung“ durch die Zeitläufte. Mit dem „Eifer eines Junglings und dem geduldigen Gleichmut eines alten Mannes“ habe er sich wieder daran gemacht. Drei Monate hindurch arbeitete er täglich sechs bis acht Stunden daran und sagt, er „hatte nicht durchgehalten“, wenn ihm seine Fassung „nicht allen vorhergehenden weit überlegen erschienen hatte“. Mehrmals stellt er auch fest, nur schon der erste Akt des *Hamlet* habe ihn mehr Muhe gekostet als der ganze *Antony*.

Gides Übertragungen sind also alles andere als Gelegenheitsarbeit. Sie sind Frucht sorgfältigster Überlegung, so daß man an ihnen recht viel davon ablesen kann, was aus der Begegnung zwischen der französischen Sprache und Shakespeare entsteht. Vieles auch davon, was aus der Begegnung zwischen Gide und Shakespeare entsteht, doch reagiert der Europäer Gide gerade auf Shakespeare erstaunlich rein französisch, es ist, als ob das ungeheure, ungeheuerliche Genie des Engländer den sonst allen Einflüssen so willig geöffneten Gide in die schützenden Gehege der angestammten Sprache und des angestammten Volkes zurückgeschreckt habe. Wie seltsam und erstaunlich bei einem Gide ist es zu lesen: „Ich glaube nicht, daß Shakespeare als Schulautor die gleichen außerordentlichen Tugenden haben kann, die unsere Klassiker bieten. Ein jeder von diesen bleibt vor allem (und viele werden denken: beklagenswert) vernünftig. An Shakespeare kann sich das Kind begeistern, sein Herz geschwellt fühlen von erhabenen Regungen, es wird aber weder logisch denken noch richtig schreiben lernen.“ Ob ein Racine für einen Schüler nachahmbarer sei als ein Shakespeare, bleibe dahingestellt — nicht aber, daß es bloß eine zufällige Tugend eines großen Dichters ist, wenn er sich zu jenen Schulzwecken gebrauchen (resp. mißbrauchen) läßt. Der Ausspruch Gides sei aber hier nur angeführt, um zu beweisen, welche für Gide durchaus ungewöhnliche Scheu Shakespeare in ihm zu wecken wußte.

Tiefer geht Gide in einer Tagebuchaufzeichnung vom 27. Oktober 1933: „Ich habe Racines Verse über alle literarischen Erzeugnisse geliebt. Ich bewundere Shakespeare enorm, aber ich empfinde vor Racine eine Regung, die mir Shakespeare nie gibt: diejenige der Vollkommenheit. Mir gefällt gerade diese (d. h. Racines) genaue Umgrenzung, dieses Nichtüberfluten des Rahmens, diese Scharfe des Umrisses. Shakespeare ist zweifellos menschlicher, aber es geht hier um etwas ganz anderes: es ist der Triumph einer erhabenen Stimmigkeit (*convenance*), eine bezaubernde Harmonie, in der alles mitspielt und mitwirkt und die zugleich dem Verstand, dem Herzen und den Sinnen voll Genüge

tut Mensch und Natur in seinen allen Winden geöffneten Stücken, ja die ganze Poesie lacht, weint und bebt bei Shakespeare Racine ist auf dem Gipfel der Kunst “

Noch ein anderes Mal möchte man so etwas wie eine leichte Abneigung Gides gegen Shakespeare wittern (bei aller seiner klar eingestandenem Bewunderung), nämlich anlässlich der Bedeutung, die er dem Ausspruch von Hamlets Mutter gibt *I pray thee, stay with us, go not to Wittenberg* (I, 2) So wichtig scheint ihm dieses Wort, daß er „es an die Stirn des Werkes schreiben mochte, dessen Erklärung es zu sein scheint“ Hamlet bringe von einer deutschen Universität die Keime einer fremden Philosophie zurück, er sei eingetaucht in eine Metaphysik, deren unbezweifelbares Produkt „to be or not to be“ sei Der ganze deutsche Subjektivismus sei ahnungsweise schon in dem berühmten Monolog zu erkennen Aus Deutschland zurückgekehrt, könne er nicht mehr handeln, er spintisiere Die deutsche Metaphysik sei schuld an seiner Unentschlossenheit So sei denn jene kleine, so einfache Frage beladen mit angstvoller Bedeutungsschwere „Im ganzen Theater Shakespeares (und ich mußte absoluter noch sagen im ganzen Theater) gibt es keinen, nicht so sehr germanischeren als vielmehr germanisierten Charakter als Hamlet “ (Journal 10 Juli 1931) Wenn der kluge Gide sich so sehr über alle chronologischen Wahrscheinlichkeiten hinwegsetzt, so muß schon eine gewisse instinktive Neigung zu seiner Interpretation in ihm vermutet werden, eine Neigung, die sich nicht aus einem ihm fernen Deutschenhaß als vielleicht aus den sprachlichen Erfahrungen herleiten läßt, die er bei der *Hamlet*-Übersetzung machen mußte

\*

In der Vorrede zu dem Pléiade-Shakespeare sagt Gide gleich zu Anfang „Wenn es keinen Dichter gibt, der es eher verdiente übersetzt zu werden, so gibt es zweifellos keinen, der schwieriger zu übersetzen ist und den eine Übersetzung eher entstellen konnte “ Das mag von der Übersetzung Shakespeares ins Französische durchaus zutreffen (nicht mehr übrigens als etwa von einer Übersetzung Racines ins

Deutsche), und Gide kommt denn auch sofort auf die Wesenszüge der französischen Sprache zu sprechen, die einer Übertragung des Engländer's besonders im Wege stehen: Vorherrschaft der Logik, Unfähigkeit, Shakespeares gedrangten Bilderreichtum anders als auseinandergefaltet und dadurch spannungslos wiederzugeben, weiter die (freilich bei jeglicher Übersetzung festzustellende) Verschiedenheit der Assoziationen, die sich entsprechenden Wörtern je anhaften, dann die Übersetzung vieldeutiger Stellen (was kein typisches Übersetzungsproblem ist) und endlich die Frage, ob der Übersetzer das Recht habe, unvollkommene Stellen des Dichters zu verbessern. Für die Verschiedenheit scheinbar gleichbedeutender Wörter gibt Gide das interessante Beispiel des *mallard* aus *Antony and Cleopatra* III, 8

The noble ruin of her magic Antony  
Claps on his sea-wing, and like a doating mallard  
Leaving the fight in height, flies after her

Er übersetzt *Antoine, deployant ses ailes marines comme un albatros eperdu qui vole après sa femelle, deserte au plus chaud moment du combat*. Das französische *canard* sei ohne jede poetische Aura, entspreche nicht dem *mallard*, sondern dem *duck*. Es sei auch völlig ungeschlechtlich, während der *mallard* für die Treue seinem Weibchen gegenüber berühmt und gerade deswegen an dieser Stelle zum Vergleich benutzt worden sei. So mußte denn der imposanteste Meervogel, der Albatros, der im Französischen nicht zuletzt durch die Literatur poetisch aufgehoht worden ist, einspringen. Als Beispiele unentschiedenen, unentscheidbaren Sinnes gibt Gide die Stelle aus *King Lear* V, 3 *and my poor fool is hanged*, wo sich *fool* ebenso gut auf den Narr oder Cordelia beziehen könne, während der französische Übersetzer sich je nachdem auf *fou* oder *folle* festzulegen habe. Oder aus *Antony and Cleopatra* V, 1 *Whence are you sir? — A poor Egyptian yet the queen, my mistress*, wo je nach Deutung des *yet* und allfalliger nachfolgender Interpunktion sich die verschiedensten Sinne ergeben. Gide entschließt sich für *Rien qu'un pauvre Egyptien. La reine, ma*

*maîtresse* , sieht aber viele andere Möglichkeiten der Deutung. Sehr interessant ist dann die Beobachtung Gides, daß es die relativ schwachsten Stellen gewesen seien, die ihm am meisten Schwierigkeiten bei der Übersetzung bereitet hatten — nur schade, daß er nicht gesagt hat, wo er solche Stellen zu bemerken glaubte.

Anläßlich eines selbst im Französischen so häufig übersetzten Autors wie Shakespeare hat man sich zu fragen, warum jemand von neuem an die Übersetzung eines Textes gehe. Gide hatte dafür andere Gründe als seine sprachliche Leidenschaft, seine Liebe zum Englischen, sein Europäertum — er wollte Texte aufstellen nicht für den Leser, sondern für den Darsteller. „Der schlimmste Fehler des Textes der Übersetzungen, die ich zu Rate ziehe, ist, daß er nicht darstellbar ist, ohne Atemraum, mißtonend, ohne Rhythmus, Schwung, Leben, manchmal unverständlich außer für eine gespannte Aufmerksamkeit, zu der dem Zuschauer im Theater die Zeit fehlt.“ (Lettre-preface zu *Hamlet*.) Seine französischen Vorgänger hatten die Genauigkeit der „erklärenden“ Übersetzung so weit getrieben, daß er sie nicht zu übertreffen wußte. „Aber Shakespeare ist kein ‚Denker‘, er ist ein Dichter, und sein Gedanke kummert uns kaum ohne die Flügel, die ihn ins Empyreaum emportragen. Dieser Gedankenflug ist uns hier wichtig, nicht der Gedanke selbst und die flugellose Überlegung.“ (Lettre-preface zu *Hamlet*.)

Laßt man Gides Übersetzungen ganz vergleichslos auf sich wirken, so gewinnt man den Eindruck einer flussigen, weltmannischen Modernität. Das große politische Gespräch aus *Antony and Cleopatra* II, 2 hat die mannliche Eleganz der hohen Welt, die *désinvolture* der wirklichen, selbstgewissen Macht. Die Ratschläge des Polonius an Laertes erklingen exakt zugeschliffen von der ganzen gesellschaftskritischen Literatur des Grand Siècle. Es ist unbestreitbar, daß Gides Text sich den Schauspielern leicht in den Mund legt. Wer nichts vom Englisch Shakespeares weiß, wer die deutsche Romantiker-Übersetzung nicht kennt (Gide hat diese übrigens konsultiert), der wird wohl den Eindruck empfangen, den sich Gide gewünscht hat, nämlich, daß man nicht mehr

spuren moge, welche Muhe ihn die Arbeit gekostet habe, und man denken könne „Was war denn da so Schwieriges? Es war doch ganz einfach“ Noch eine andere Art Hörer und Leser wird Gide bedingungslose Zustimmung geben, die Gegner gerade der deutschen Romantiker-Übersetzungen, die Menschen, die diese Texte als verstaubt und unzeitgemäß empfinden Ich erinnere mich, daß anlaßlich einer Aufführung des *Hamlet* in Gides Übersetzung durch Jean-Louis Barrault gerade ein Zürcher Kritiker, dem Schlegel-Tieck ungenießbar scheint, Gides Lob in allen Tonarten sang Barrault bewegte sich denn auch in dem Text wie der Fisch im Wasser, von irgendwelcher Ankrankelung durch die deutsche Metaphysik war nichts zu spüren, selbst die Monologe wirkten als Gespräche und setzten sich kaum von den anderen Gesprächen ab, die zwischen einem Ich und einem Du sich spannen statt zwischen Ich und Sich

Nun ist es immer eine zweiseitige Sache, den Schauspieler zum Richter über einen dramatischen Text zu machen Er mußte kein Mensch sein, wollte er sich diesen Text nicht mundgerecht machen Aber wie es in der Musik die leicht singbare, die dem jeweiligen Instrument gemäße Musik gibt und daneben die Musik, die Stimme oder Instrument vergewaltigt zu ihren Zwecken, und wie man nicht behaupten durfte, die erstere sei die größere Musik und gewahre den von ihr benutzten Instrumenten auch den dauerhafteren Gewinn, so ist es im Drama Wohl gibt es den Dramatiker, der im schönsten Sinne auch schon das Herz auf der Zunge trägt — ich möchte neben den großen Realisten in allererster Linie Moliere dazu rechnen — aber es gibt den nicht weniger großen Dramatiker, der vom Darsteller zunächst einmal die konsequente Absetzung vom natürlichen Ton erfordert — die griechischen Tragiker gehören dazu, Corneille, Kleist, und sehr verborgen sicher auch Racine Shakespeare steht zwischen oder über ihnen er verlangt beide Sprachhaltungen, er ist bald bestürzend einfach und direkt, bald allen barocken Umwegen wild, doch nicht minder kunstvoll zugetan Nichts wäre falscher als Hamlets Ratschläge an den Schauspieler umwegslos als moderne Ungezwungenheit zu deuten Gide hatte übrigens

gerade, was den *Hamlet* betrifft, das volle Wissen um die barocke Schwierigkeit des Textes „Man kann sich keinen verschnörkelteren, geschraubteren, an Vieldeutigkeiten, Fußangeln und Fallen reicheren Text vorstellen Jedes andere Stück Shakespeares (*Troilus* vielleicht ausgenommen) scheint wie Quellwasser daneben Das grenzt an eine Herausforderung, eine Wette, und man kann sich keine kompliziertere Art ausdenken, oft sehr einfache Gedanken oder Gefühle auszudrücken ein Gipfel der Kunstlichkeit, die die verstiegensten Deklamationen Corneilles weit hinter sich läßt — der Künstlichkeit? — oder der Kunst, denn ohne Zweifel entsteht diesem ganzen lyrischen Wust ein betäubender Rauch, der einem den Kopf berauscht, die Sinne, das Herz, und uns in einen poetischen Trancezustand taucht, wo die Vernunft nur noch sehr schwach zu Worte kommt Ja, es ist Kunst, zweifeln wir nur nicht daran, und alles ist in einem Maße in einen überwirklichen Bezirk versetzt, alles schwimmt in einer so besonderen Atmosphäre, daß die seltsamsten sprachlichen Abweichungen dadurch natürlich scheinen, und natürlich jene seltsame Buntheit, wo die Umrissse ebenfalls zu irisieren beginnen nach einem festen Brechungsindex “ Sollte man nicht denken, der Übersetzer, der *Hamlet* so erlebt, mußte alles andere als einen „einfachen“ Text angestrebt haben? Sollte man nicht denken, hier werde statt der verschrieenen „deutschen Metaphysik“ der sicher nicht minder gefährliche Surrealismus dem *Hamlet* zur Falle? Aber hier in der Vorrede spricht eben der Leser Gide, im Texte selbst der Zudiener des Schauspielers, der allzu leicht vergißt, daß die Zudiener nicht immer die besten Diener sind

Es kann sich hier nicht darum handeln, Gides Text im einzelnen zu verfolgen Das würde im Endergebnis zu einer vergleichenden Grammatik des Englischen und Französischen führen und wahrscheinlich sogar zu einer vergleichenden Dramatik der beiden Sprachen Und dabei ruhte ein solcher Vergleich nicht einmal auf loyalen Voraussetzungen, da nämlich der eine Teil höchste Erfüllung seines sprachlichen Instruments, der andere Teil höchste Entfremdung des seinigen zugemessen bekommen hatte Etwas, was an Gides Text bei nahem Zusehen befremden

muß, ist, daß er zwar wohl die barocken Stellen dampft, den im Urtext einfachen aber ihre Einfachheit nicht immer beläßt. Er folgt wie gebannt dem eher analytischen Sprachbau des Französischen und verpaßt so manche Gelegenheit, wo er der englischen Einfachheit mit einer französischen entsprechen konnte. Wenn Marcellus vom Geist sagt *'Tis gone, and will not answer*, so besteht keinerlei Notwendigkeit, im Französischen zu sagen *Il est parti sans consentir à nous répondre*, statt etwa *Il est parti et ne veut pas répondre* — außer man nehme an, Gide habe hier einen vers romantique (3 x 4 Silben) gewollt. Oder wenn in derselben Szene Horatio sagt *A mote it is to trouble the mind's eye*, so ist Gides *Poussière qui suffit à troubler l'oeil de la pensée* ein klares Beispiel jener rein auslegenden Methode, die er theoretisch ablehnt. *Poussière dans l'oeil de la pensée* wäre völlig genügend. Man darf ja schließlich nicht vergessen, daß durch die mehrere Sinne ansprechende Bühnenwirklichkeit hindurch oft gerade der gedrängte Ausdruck leichter zum Aufnehmenden gelangt als durch das bloße Wort hindurch. Polonius' Ausspruch *The wind sits in the shoulder of your sail* wird bei Gide zu *Le navire a chargé le vent sur son épaule de toile*. Wenn das zusammengesetzte *est assis* unüberwindliches Hindernis einer direkten Übersetzung ist, so wäre das einfache *est* nicht ganz abzulehnen, also die Übersetzung *Le vent est sur l'épaule de votre voile*. Daß Gide die barocken Deklamationen des Schauspielers gekürzt und eingestanden stark verändert hat, ist viel weniger einschneidend als solche Einebnung des Tones, die dem ganzen Text eine gewisse zivilisierte Glatte verleiht. Selbstverständlich bleibt Gide er selbst immer wieder beschenkt: er den Leser mit kundigen Subtilitäten. Wortspielen gegenüber ist er nicht verloren. Hamlets Willkomm an den Schauspieler *Why, thy face is valanced since I saw thee last, com'st thou to beard me in Denmark?* verwandelt er in das hübsche Wortspiel *Depuis que je ne t'ai vu, ta levure s'est gentiment ombragée. Viendrais-tu me porter ombrage en Danemark?* Wenn natürlicherweise die ironischen Stellen des englischen Textes in der französischen Übersetzung im allgemeinen gut gelingen, so hat doch auch für diese oft eine unberechtigte Scheu vor dem schwerer



Verständlichen die Feder geführt Das lustige Gespräch zwischen Antonius und Lepidus über das Krokodil enthält auf typisch Shakespeare'sche Weise gestelzt abstrakte Ausdrücke zur Erhöhung der Ironie, besonders die Stelle *and the elements once out of it, it transmigrates* Das gibt Gide wieder als *Il ne quitte la vie qu'en mourant* Gide bleibt im vorhergehenden Spiel mit Pleonasmen, statt hier den neuen Ton einer Gelehrsamkeit, die den einfältigen Lepidus verbluffen mochte, anzustimmen Er zieht die leichtflüssige Ausgeglichenheit vor Anderorts ist er wiederum schwieriger als das Englische Cleopatras wutende Wort aus II, 5

Some innocents 'scape not the thunderbolt  
Melt Egypt into Nile' and kindly creatures  
Turn all to serpents' — Call the slave again  
Though I am mad, I will not bite him call

werden bei Gide zu *Est-il besoin d'être coupable pour être frappé par l'éclair? Que le Nil engloutisse l'Egypte et change toute benoite creature en serpent! Rappelez cet esclave! J'ai la rage au coeur, mais je ne mordrai pas Rappelez-le!* Die Frage des Anfangs verstärkt das logisch erklärende Element — was gerade dieser Stelle nicht gemäß ist — *engloutir* ist recht lang für *melt*, wo *fondre* da gewesen wäre, *benoite* entspricht als sehr seltenes Wort dem einfachen *kindly* sehr wenig, und am verfügbaren Wortschatz scheitert die Übersetzung des auch rhythmisch großartigen *call* des Endes *rappelez-le* ist lendenlahm, vielleicht wäre trotz des nun anderen Wortes ein *qu'il revienne* vorzuziehen

\*

Doch wurde bis jetzt nicht von dem gehandelt, was Gides und der meisten anderen Franzosen Shakespeare-Übersetzung das Rückgrat bricht oder zu brechen droht nämlich von dem Verzicht auf den Vers Seltsamerweise spricht Gide nirgends von diesem kapitalen Unterschied Daß er die Schönheit von Shakespeares Vers erkannte, wissen wir nicht nur aus direkten Äußerungen, sondern wir können es auch erschließen aus der Art seiner Übersetzung, an der er immer wieder die Rücksicht

auf den Rhythmus lobte Gide war der Mann der Prosa. Das weit und tief greifende Wort, das er einmal anlässlich eines schonen Gedichts gesagt hat *C'est presque aussi beau que de la prose*, kennzeichnet seine Kunst. Er wußte um die so schwierige, schwer zu hebende und nur umso kostbarere Poesie der vollkommenen Prosa. Wenn es e i n e n modernen französischen Schriftsteller gibt, der mit vollendetem Kunstverstand die Mittel zu handhaben versteht, die den Vers in gleichwertige Prosa verwandeln, so war er es. Um so merkwürdiger ist es, daß er von dieser heikelsten und schwierigsten Seite seiner Übersetzungsarbeit nicht gesprochen hat. Wohl sagte er am Ende der Lettre-préface zu *Hamlet* „Nichts einfacher, als die Genauigkeit zu verlieren um der Lyrik willen, und den Boden unter den Füßen zu verlieren. Aber es handelt sich hier gerade darum nichts zu verlieren, weder Fuß noch Flügel, weder Ratio noch Reim (oder Rhythmus), weder Logik noch Poesie, nun aber bleibt das von einer Schwierigkeit, die oft unüberwindlich scheint.“ Unüberwindlich ist, wurde unsereins sagen, und das von vornherein, aber auch angesichts dessen, was Gide an relativem Gelingen beschieden war.

Nirgends wird die Falschheit der heute so hoch im Kurs stehenden „Vereinfachung“ dramatischer Texte klarer entlarvt als angesichts von Shakespeares Vers. Dieser ist das eindeutige Gegenteil einer Erschwerung. Er hilft mit seinem bald fast unhörbaren Taktschlag, bald unentrinnbar zupackenden Gesetz dem Schauspieler, Sinn und Gebärde zu finden. Er gliedert durch sein Auftauchen und durch sein Verstummen den Text nach Höhe und Tiefe, nach Ferne und Nahe, nach Geist und Materie. Mag er auch nicht an allen Stellen seine Notwendigkeit klar herausstellen, so doch meistens. Aber dieser Vers lebt im Frieden mit der Prosa. Er ist ebenso schon und wesenhaft dort, wo er sich zart der Prosa enthebt oder in sie zurücksinkt, wie dort, wo er über sie triumphiert. Noch das „unpoetischste“ Wort hat in ihm Platz, er weiß ein jedes in eigene Substanz zu verwandeln. Er ist die natürlichste Alchemie des Wortes, die sich finden läßt. Das Französische besitzt heute keinen solchen Vers (im Unterschied zum deutschen Blankvers),

außer es verwende den modernen vers libre, wie ihn Claudel mit Gewinn gestaltet hat. Der klassische Vers der Franzosen, der Alexandriner, ist ein gewalttätiger Rhythmus, der sich — außer im immer wieder unbegreiflichen Wunder Racines und Molières — so sichtbar wie nur möglich und entschlossen unverträglich vom Prosarhythmus absetzt. Die Pléiade-Ausgabe versammelt am Ende eine Reihe von französischen Übersetzungen des Hamlet-Monologs *To be or not to be*: von elf Versionen sind vier in Versen und zwar Alexandrinern, das sind aber bloße Kostproben, die vollständigen Übersetzungen der Pléiade sind mit Ausnahme von *Romeo and Juliet* (P. J. Jouve et G. Pitoëff) und *As you like It* (J. Supervielle) in Prosa. Natürlich sichert eine Prosäübersetzung die größere inhaltliche Genauigkeit, aber durch das Ausfallen des Verses entsteht gerade in den Augen des französischen Lesers, der an viel strengere Stilisierung im klassischen Drama gewohnt ist, der Eindruck eines beinahe naturalistischen Shakespeare, also eine reine Täuschung, die um so verhängnisvoller ist, als gerade der Franzose es sehr wohl brauchen könnte, den Weltreichtum Shakespeares nicht unvereinbar zu sehen mit jener stilistischen Erhebung, wie sie der Vers verbürgt.

Was unternimmt nun ein Gide, um den Vers wettzumachen? Es scheint unbezweifelbar, daß mit den dazu nötigen Hinweisen der Text Gides vom Schauspieler so interpretiert werden kann, daß der ursprüngliche Vers oder die ursprüngliche Prosa durchschimmert. Ebenso unbezweifelbar freilich ist, daß dieser Text auch ohne jede so gerichtete Modulation rein prosaisch interpretiert werden kann (Um gerecht zu bleiben, muß man hier anmerken, daß ja solche rein prosaische Interpretation auch auf der deutschen Bühne anzutreffen ist, obwohl der benutzte Text die Versstellen meist auch in Versen darbietet!). Durch festlichere, weniger abgegriffene Wörter, durch ein reiches, wenn auch diskretes Spiel von klanglichen Entsprechungen, durch ein sorgfältiges Abwägen der Satzgewichte, eine kluge Berechnung der Einschnitte, ja durch fragmentarische Verseinschube, fordert Gide der Prosa ab, was

sie nur geben kann, und da er es der französischen Prosa abfordert, die ja durch eine jahrhundertlange hohe Schule gegangen ist, bringt er vieles zustande Einige wenige Beispiele seien genannt Aus *Antony and Cleopatra* V, 1

The breaking of so great a thing should make  
A greater crack the round world  
Should have shook lions into civil streets  
And citizens to their dens The death of Antony  
Is not a single doom, in the name lay  
A moiety of the world

*L'ecroulement d'un si grand chêne ferait un plus grand craquement La terre épouvantée aurait chassé les lions dans les rues, et dans leurs antres les habitants des villes La mort d'Antoine est plus qu'un seul trépas Son nom couvrirait une moitié du monde* Thing wird verdeutlicht, aber auch verengert durch *chêne*, *the round world* affektisch aufgestört durch *la terre épouvantée*, welche Vorausnahme aber die Vorstellung der Verstorung der Welt schwächt, was übrigens abermals geschieht durch die Wiedergabe von *shook* durch *chasser* Und endlich nochmalige Konkretisierung in *Son nom couvrirait une moitié du monde*, wo Shakespeare diese „halbe Welt“ beschlossen und geborgen sein ließ in einem einzigen Namen, Wort und Ding also nicht n e b e n einander beließ, sondern dem Wort die Übermacht gab Andererseits ist nicht zu überhören, wie Gide hier den Klang *Antoine* leitmotivisch durchführt in den zehn nasalen a dieser Stelle Die zwei letzten Satze können zudem beide als zehnsilbige Verse gesprochen werden — Oder man vergleiche Cleopatras Lob Antonys, das so kuhn drastisch schließt

In his livery  
Walked crowns and crownets, realms and islands were  
As plates dropt from his pocket

Gide übersetzt *A sa suite s'empressaient les diadèmes et les couronnes, il laissait tomber des plus de sa toge, comme des pièces d'or, les îles et*

*les continents* Fast jedes Substantiv ist hier aufgehoht worden aus „Kronen und Kronchen“ werden „Diademe und Kronen“, aus „Konigreichen“ „Kontinente“, aus „Munzen“ „Goldstücke“, und aus der englischen „Tasche“ die „Falten“ der römischen „Toga“ Shakespeare kronet die Stelle bos abwurfend mit dem hart alltäglichen *pocket*, Gide weitet sie aus in die grandiosen Maße Und all das nur, weil er jener noch so leichten Erhöhung über die gewöhnliche Erde entbehren muß, die nun eben einmal der Vers ist Die scheinbar einfachere Form, die Prosa, erfordert also ein Unmaß von Listen und Umwegen, dem nachzuspüren hohe intellektuelle Lust und reiche sprachliche Einsicht beschert, aber zugleich auch jene Melancholie, die einen überkommen mag, ja muß, wenn man sieht, daß alle Klugheit, alle Bemühung die geniale Einfalt ganzheitlichen Schaffens doch nie erreicht Es ist das jene Melancholie, die man wohl vor jeder Übersetzung eines hohen Textes empfindet, hier freilich gesteigert durch die Unvereinbarkeit zwischen dem gesellschaftlich abgeschliffenen Bühnenfranzösisch und der alle Schichten des Lebens umfassenden Sprache Shakespeares, und ferner gesteigert durch die Unvereinbarkeit zwischen einem subtil klugen Geist, Gide, und einem unübertrefflich elementaren Geist, Shakespeare

## SHAKESPEARE TRANSLATIONS IN ITALY

BY

MARIO PRAZ

Whereas Shakespeare first appeared in France in a garbled version, the earliest attempts both in Germany and Italy were complete and remarkably faithful translations. Hamlet's famous soliloquy had indeed been done into Italian as early as 1739, by Paolo Rolli, a distinguished poet, who for nearly thirty years (1715—44) earned his living in London by writing libretti for operas and teaching Italian to members of the royal family and the aristocracy (Rolli's version could pass the test of even a fastidious critic of today), but the first complete version of a Shakespearian drama into Italian was Domenico Valentini's *Giulio Cesare* (Siena 1756). Canon Valentini did not know English, but enlisted the service of a few English gentlemen of his acquaintance who knew Italian ("alcuni cavalieri di quella illustre Nazione che perfettamente intendono la Lingua Toscana, hanno avuto la bontà e la pazienza di spiegarmi questa Tragedia"), and confined his work of "contraduttore" or "semitraduttore" to the polishing of what must obviously have been a very crude crib. The text followed by Valentini was Theobald's, whose edition was first published in 1733, but of course, ignoring as he did the language of his original, the worthy professor of Ecclesiastical History at the Siena University could get no inkling of the spirit and sound of Shakespeare's play, so that his redundant Tuscan prose does not appear to be the best medium for presenting Shakespeare to the Italian public, the less so since Valentini has omitted most of Shakespeare's images, which seemed unsuitable to his plain Tuscan discourse. Thus, for instance, the passage (I, 2)

*Cassius* Tell me, good Brutus, can you see your face?

*Brutus* No, Cassius, for the eye sees not itself  
But by reflection of some other thing —

becomes

*Cassio* Ditemi, o caro Bruto, conoscete voi ben voi medesimo?  
*Bruto* No, Cassio, purtroppo mi è noto quanto è difficile  
all'uomo di ben conoscer se stesso

Here and there unusual images are replaced by hackneyed ones, so when Caesar (III, 1) says he is "constant as the northern star", his Italian counterpart proclaims he is "costante come uno scoglio", and, as a rule, whatever Valentini loses in boldness (for he avoids realistic traits and substitutes them with tame periphrases), he tries to make good by a lavish use of commonplace adjectives. Notwithstanding all this, Canon Valentini's *Giulio Cesare* follows the text closely enough to deserve the praise of "complete and remarkably faithful", considering what liberties translators used to take in his time<sup>1</sup>

The translations of *Hamlet* and *Othello* which Alessandro Verri, whom a two-months' sojourn in England in 1767 had taught to admire English ways, undertook on his return, remained in manuscript, possibly because the author was discouraged by the lack of success of his version of the *Iliad*<sup>2</sup>. But he had taken great pains over them, as his various manuscripts testify, and had not tried to disrobe Shakespeare of his imagery, like Valentini, but had only made it lighter as it seemed to him thus more suitable to the prose medium. His occasional verse translations (e.g. of Iago's song "And let me the canakin clink, clink") give only the general sense of the original. Two passages from *Richard III* (from IV, 4, and V, 3) were translated in verse and one passage from *Romeo and Juliet* (V, 3) in prose by Ranieri dei Calzabigi

<sup>1</sup> P. Van Tieghem *Le Preromantisme* Paris SFELT 1947 Vol III p. 47 is wrong in imagining that Valentini's *Giulio* (sic) *Cesare* is a translation of Voltaire's *Mort de Cesar* —

<sup>2</sup> See Anna Maria Grino *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento* Roma Edizioni di Storia e Letteratura 1950 p. 68. See this book for comparisons of all these XVIIIth century versions with the originals.

(1714—95) in order to show that Vittorio Alfieri came nearer to Shakespeare than to any other tragic writer, and particularly the first of these passages (Richard's speech on his awakening from the fearful dream in which he has seen the ghosts of his victims) conveys faithfully the ideas and the rhythm of the original. Leaving aside some wretched adaptations of Ducis's travesties (*Amleto tragedia di M Ducis ad imitazione della inglese di Shakespeare*, Venice 1774, probably due to Francesco Gritti<sup>3</sup>, and *Giulietta e Romeo*, in two versions, one by the Florentine abbé Antonio Bonucci, Florence 1778, another by Francesco Gritti, 1779), we come across a much more ambitious enterprise in 1798, when the publisher Eredi Costantini in Venice brought out the first volume of the *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una Dama Veneta* it contained a life of Shakespeare and a prose translation of *Othello* by Giustina Renier Michiel, whose salon was frequented by the best Venetian society and by many foreigners, particularly English, before the treaty of Campoformio put an end to Venetian independence the Venetian gentlewoman migrated then to Padua where the abbé Cesarotti helped her to revise her translations (*Otello* was followed by *Macbeth* in 1798 and by *Coriolano* two years later), which were no mere cribs of Letourneur's French versions, as Collison-Morley states<sup>4</sup>, because in many points the Italian text is closer to the original but, of course, their importance is chiefly historical, their artistic merits are slight. When Napoleon visited Venice in 1807, a Venetian nobleman pointed the lady out to him among the spectators at a parade, he sent for her and asked her why she was distinguished. She answered that she had made some translations of tragedies "Racine, I suppose?" "Pardon me, Your Majesty, I have translated from the English." Whereupon Napoleon turned his back upon her.

<sup>3</sup> This was the first Shakespearian play to be acted on an Italian stage being performed for nine nights at the San Giovanni Grisostomo Theatre in Venice during the Carnival of 1774 — <sup>4</sup> L. Collison Morley *Shakespeare in Italy* Stratford upon Avon Shakespeare Head Press 1916 p. 77



The first of Michele Leoni's verse translations of Shakespeare, *Giulio Cesare*, was published by G. G. Destefanis in Milan in 1811 a few years later (between 1819 and 1822) this "Hercules of Translators", as a contemporary review (the *Conciliatore*, No. 44) called him (he translated also Milton, Thomson, Pope, Ossian, Sheridan, Hume, and Byron), brought out his version of the *Tragedie di Shakespeare* in fourteen volumes (Verona, Società Tipografica) dedicated to Ferdinand I, King of the Two Sicilies. Each play was preceded by Schlegel's introduction and provided with notes, the translations were in verse throughout, because Leoni thought that the mixture of prose and verse was unfamiliar to Italian ears. Only *King Lear*, *Richard II*, and the two parts of *Henry IV* were in prose partly for the reason that Leoni found that English historical names were unmanageable in Italian verse. The one thing Leoni as a verse translator had in common with Shakespeare was that, to quote Ben Jonson's opinion of Shakespeare, he "flowed with ease", but, unlike Shakespeare's, his facility lacked pith. Giovanni Berchet said that Leoni would have been an ideal translator if he had chosen prose for his medium (his prose translations are, in fact, more accurate). "His verses are good Italian verses, but Shakespeare is lost sight of and we are obliged to envy the French their *Le Tourneur*." According to others, on the contrary, Leoni's effort had succeeded in freeing the Italians from the need to turn to "*Le Tourneur*'s feeble, not to say altogether lifeless versions." Some found Leoni's verse "too splendid to be tragic" though what they called splendour then, seems to us nowadays monotonous starchiness. Shakespeare's triumph in consequence of the Romantic movement culminated in Italy in the early thirties of the nineteenth century, when new versions appeared by Giuseppe Niccolini (*Macbeth*, in verse, Brescia 1830), Gaetano Barbieri (*Romeo e Giulietta*), Giunio Bazzoni and Giacomo Sormani (translations of *Othello*, *The Tempest*, *King Lear*, *Macbeth*, *Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet*, 1830—1, the lyrics only being in verse), Virginio Soncini (prose translations of *Othello* and *Macbeth*, 1830), and Ignazio Valletta (prose translations of

*Julius Caesar*, 1829, *Othello*, 1830, and *Coriolanus*, 1834 published in Florence) The best of these translations appears to be Niccolini's, of whose quality the following rendering of Macbeth's "She should have died hereafter" (V, 5) may be considered a fair sample

Dovea morir piu tardi — Avrei trovato  
 Per l'esequie di lei qualche momento —  
 Doman, domani, e poi domani ancora,  
 E così via di questo sordo passo  
 Fino a l'ultima nota de l'istoria  
 E ogni dì che passo non fu che un lume  
 Che scorre la follia per lo viaggio  
 De la tomba — Muor, muor, breve facella!  
 Non è la vita che fuggevol'ombra,  
 E' un infelice attor che in sulla scena  
 Per la sua volta s'agita e pompeggia,  
 Poi scompare per sempre, è una novella  
 Mal raccontata, tutta smanie e rombo,  
 E senza senso

The sense, if one takes pains to make it out, is more or less there, but who would guess Shakespeare's power through Niccolini's verse? The trouble with Niccolini, as with most verse translators, is that when by omitting here and adding there they think they have fitted the sense to the metre, the ultimate product lacks the quality of the original, and sounds either laboured or commonplace, or both. What is said here of Niccolini's *Macbet*, could be repeated in connection with the version of the *Sonnets* undertaken in our time by a much better poet than Niccolini, Giuseppe Ungaretti, whose Italian text is in most cases unintelligible without recourse to the English original.

What the Italians needed was a reliable prose translation. The immense fortune enjoyed by Carlo Rusconi's complete prose translation, published in Padua in 1839 and frequently reprinted until not long ago (when Shakespeare's *Teatro* in three volumes, edited by the writer of this essay and published by Sansoni, seems to have taken its place), is

merely due to the widespread belief that Rusconi followed the text closely and rendered it in a language comparatively free from affectations. At bottom, even in times when verse translations appeared to rank higher than they do today, the Italians must have shared Giuseppe Baretti's opinion that "la Poesie de Shakespeare ne saurait être traduite pas même passablement dans aucune des Langues descendues du Latin, a cause que ses beautés ne ressemblent guere aux beautés poetiques de ces Langues originellement moulees sur les beautés Latines pour la plus-part". A literal prose translation was therefore preferable. But in fact Rusconi's translation smooths down, paraphrases, adapts, in a word takes the edge off Shakespeare's text: thus, by making it sound easier at the expense of its pungency, it certainly achieved the popular aim of appealing to the general reader. The type of simplification, which in many cases amounts to stultification, to which Rusconi habitually resorts, can be illustrated by his rendering of *Measure for Measure*, II, 2, 117 ff.

but man, proud man,  
Drest in a little brief authority,  
Most ignorant of what he's most assur'd,  
His glassy essence like an angry ape,  
Plays such fantastic tricks before high heaven  
As make the angels weep, who with our spleens,  
Would all themselves laugh mortal

This is boiled down by Rusconi into

L'uomo superbo rivestito d'un autorità passeggera, che non sa che cosa sia neppure la sua esistenza, si compiace a dimostrare il suo furore e a turbare la pace degli angeli. Pietà! Pietà!

While Rusconi deliberately shuts his eyes to Shakespeare's bold imagery, he is utterly blind to his frequent use of innuendo and double entendre. Or, if he is aware of it, he prefers to omit the passage, thus in *Troilus and Cressida*, IV, 5, Rusconi suppresses the

exchange of repartee between Cressida and the Greek chieftains, which shows her for what she is, a frivolous hussy, and has this grammar-book patter instead

*Menelao* Donzella, vi saluto

*Uisse* Io pure

*Patroclo* Ed io anche<sup>5</sup>

Admittedly Shakespeare's puns and double meanings (even before the more powerful telescopes of J Dover Wilson and other modern critics increased their number) were always a stumbling-block for translators, hence the frequent recourse of these latter to the footnote "Gioco di parole intraducibile" which has been so much ridiculed in our time<sup>6</sup>. Attempts at translating such passages were doomed to be feeble and unconvincing. Take for instance Giulio Carcano's remarks on *Love's Labour's Lost*, V, 2, 245 ff. "Qui il poeta scherza a lungo con bisticci e allusioni strane ed equivoche, sulle due voci *veal* e *calf*, e questo alternar di motti e facezie cercai rendere alla meglio, sostituendo al *veal*, detto dall' olandese, il *bueno* in bocca a uno spagnolo." Carcano's substitution proves a complete failure. Still, if ever a man's life was entirely dedicated to Shakespeare, it was Giulio Carcano's. At the age of twenty-seven, in 1839, he published versions of some scenes from *King Lear*, then in 1843 brought out his *Teatro scelto di Shakespeare* (Milan, Pirola, first Neapolitan edition 1854), and in 1857 an edition in three volumes (Florence, Le Monnier), containing *Lear*, *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Romeo and Juliet*, *Macbeth*, *Richard III*, *Othello*, *The Tempest*, *The Merchant of Venice*, and *Henry VIII*. Between 1875 and 1882 the complete edition in twelve volumes was published by Hoepli in Milan. Carcano's verse translation is not without merit, but bears the stamp of the taste of the period in which it was done. Because verse translations have a feature in common with fakes they embody a point of view

<sup>5</sup> See my essay *Come Shakespeare e letto in Italia* in *Ricerche anglo italiane* (Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1944). — <sup>6</sup> See my essay *Shakespeare il Castiglione e le facezie* in *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi* (Rome: Tumminelli, 1942).

which, imperceptible to a contemporary, becomes a sign manual of their time and taste to the eyes of subsequent generations? Thus in the forgeries of primitive Sieneſe paintings by Icilio Federico Joni one detects now the faint aroma of the *stile liberty*, and in Carcano's translations the ring of the outmoded XIXth century taste in poetry. Here is Carcano's translation of Macbeth's "She ſhould have died hereafter"

Morir dovea piu tardi, e tal parola  
 Vera tempo miglior Domani, e poi  
 Domani, e poi domani ancor, ſi ſtriscia  
 Di giorno in giorno a picciol passo il tempo  
 Fino all'ultima ſillaba degli anni,  
 E quanti ieri ſon per noi paſſati  
 Agli ſolti ſchiararo il polveroso  
 Sentiero della morte Or via finisci  
 Finisci o breve cero! ombra che fugge  
 Ecco la vita, tapinello attore  
 Ell'è che per brev'ora ſi dimena,  
 Si pavoneggia ſul teatro, e poi  
 Non s'ode più, racconto che uno ſcemo  
 Va ſciorinando pien di ſuoni e ardori  
 E che non vuol dir nulla

Decidedly an improvement on Niccolini's verſion given above. And ſtill its phraseology and ring are ſuch that, while reading it, we think more of the age of Manzoni than of Shakespeare's. We would not certainly repeat today what Collison-Morley wrote in 1916 "Giulio Carcano's translation has now become the ſtandard work in Italy." By the time he wrote theſe words, Diego Angeli's boneleſs, ſlipshod *en decasillabo* was better ſuited to the taſte of the day. Angeli's idea, of a verſe as near

<sup>7</sup> See my eſſay *I falſi e il tempo* in *La Casa della Fama* Milan Naples Ricciardi 1952 and Max J Friedlander *On Art and Connoisseurship* Oxford Cassirer 1942 p 260—1

Since every epoch acquires freſh eyes Donatello in 1930 looks different from what he did in 1870. That which is worthy of imitation appears different to each generation. Hence whoever in 1870 ſuſſeſſfully produced works by Donatello will find his performance no longer paſſing muſter with the experts in 1930. We laugh at the miſtakes of our fathers as our deſcendants will laugh at us.

as possible to prose (in view of a possible adoption of his translations for the stage), was not very different from what was to become the leading principle of T S Eliot's plays. There was however nothing of Eliot's deftness in Angeli's practice: he worked in a hurry, in spare moments, in odd places (frequently at the Cafe Aragno in Rome), with the result that his *Teatro di Shakespeare*, though published over a number of years (from 1911 to 1933 by Fratelli Treves, Milan), bears every mark of haste and carelessness. It is famous for its ridiculous blunders. Thus for instance, through confusing *to mew* and *to mow*, the line at the beginning of the Fourth Act of *Macbeth* "Thrice the brinded cat hath mew'd" is rendered "Il gatto tigre tre volte ha falciato" a surrealist cat which would have staggered even Shakespeare's witches and would have been more in its place in Alice's Wonderland. But translators as a rule seem to profess Tertullian's principle *prorsus credibile est, quia ineptum est, certum est, quia impossibile est*. Another translator, Alessandro Muccioli, whose translations of a few dramas were published by Luigi Battistelli in Florence in the 'twenties of the present century, also cultivated the ideal of a verse with a subdued rhythm, akin to prose, taking as a model the plays of the XVIth century playwright Giovan Maria Cecchi: but his attempt was hardly more successful than Angeli's. Cesare Vico Ludovici, in more recent times, has approached the problem from the opposite angle, by translating in a prose which here and there definitely takes the rhythm of the *endecasillabo*, which is after all only too natural to Italian prose: however the effect on the stage of these desultory hendecasyllabics is far from pleasing. The last remarkable attempt at a verse translation has been Vincenzo Errante's (versions of *Hamlet*, *Macbeth*, *Lear*, *Julius Caesar*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *The Tempest*, *The Merchant of Venice*, *A Midsummer Night's Dream* published between 1946 and 1948 by Sansoni, Florence). The Italian-German scholar Errante, who translated Goethe, Holderlin, Hofmannsthal, Rilke, etc., had the happy facility of an *improvvisatore* and the incurable habit of writing

alwas in the same key, so that all the poets translated by him ended by catching the same flavour, which was Errante's peculiar form of Dannunzianism. His use of the loud pedal was occasionally outrageous. Thus Hamlet's (VI, 4)

Oh, from this time forth  
My thoughts be bloody, or be nothing worth!

becomes

I miei pensieri  
siano solo di sangue, o li ricopra  
il mio disprezzo!

And Othello's

I took by the throat the circumcised dog  
And smote him, thus —

is turned into the emphatic

per la gola io ghermii *gagliardamente*  
quel cane circonciso,  
e lo colpui, così

Errante's verse, for all its smoothness, still belongs to the aureate tradition, and would not admit too close a contact with realities. Thus Lear's "Pray you, undo this button", had to be ennobled into "Vi prego, liberatemi!" His version of the Macbeth passage we have referred to above is certainly better for a stage delivery, and its conclusion is effective

Favola raccontata da un idiota,  
tutta piena di stripito e furore,  
che non vuol dire niente —

but unfortunately is marred by an error in a vital point ("E tutti i nostri ieri, han rischiurato, pazzi, quel sentiero " as if *fools* referred to *yesterdays*)

A critical survey of all the preceding versions of *Macbeth* can be read in the introduction to Alessandro De Stefani's prose version of that tragedy (Torino, Bocca, 1922). De Stefani dedicated his deliberately rugged, uncouth, version to D'Annunzio, apparently in dead earnest, but at any rate it caught the eye of that minor D'Annunzio, Vincenzo Errante, who followed it closely even in the errors ("e tutti i nostri ieri han rischiarato, pazzi, il cammino" reads De Stefani's version). The only verse translation of recent times which achieved a high standard was Giulia Celenza's of *Midsummer Night's Dream* (Florence, Biblioteca Sansoniiana Straniera, 1934), therefore it has been included as an exception in the corpus of prose translations, partly already existing, partly made for the occasion, which I edited for Sansoni (1943-47 translations by Fedele Bajocchi, Mario Praz, Eugenio Montale, Elvio Vittorini, Carlo Linati, Corrado Pavolini, Aurelio Zanco, Cino Chiarini, Giulia Celenza, S. Baldi, P. Bardi, E. Cecchi, G. S. Gargano, R. Piccoli, A. Ricci, A. Camerino, G. Ferrando, S. Rosati, I was responsible for three texts, *Richard III*, *Measure for Measure*, and *Troilus*, and for the unenviable task of finding Italian equivalents for all the puns and double meanings). The aim of this version was double: to offer a text closely following the original and philologically reliable, and at the same time fit to be adopted by those theatrical companies which were not satisfied with the current garbled stage versions.

There have been many more or less satisfactory prose translations of single plays in the late years: such as Montale's *Amleto* (Milan, Cederna, 1949), S. Quasimodo's *Romeo e Giulietta* (Milan, Mondadori, 1949) and *Macbeth* (Turin, Einaudi, 1952), G. Baldini's *Re Giovanni* (Milan, Rizzoli, 1952) and *Riccardo II* (Naples, Pironti, 1954), Paola Ojetti and others.

Leaving aside an elegant, but not very close, verse translation of *Venus and Adonis* and *Lucrece* by A. Mabellini (Bologna, Zanichelli, 1913), and translations of *Venus and Adonis* by G. Tirmelli (Florence, 1898), and G. Baldini (Parma, Guanda, 1952), there have been several attempts at doing the *Sonnets* into Italian, by A. Olivieri (Palermo, 1890), E. Sanfelice (Velletri, 1897), L. Darchini (Milan, 1909), P. Padulli



(Lecco, 1924), P. Rebora (Florence, 1941), G. Ungaretti (XXII Sonetti, Rome, 1944), G. Barbensi (Florence, Olschki, 1952), and A. Rossi (Turin, Einaudi, 1952) Here is the beginning of Ungaretti's version of son 68

La sua guancia mappa delinea dei giorni d una volta  
 Quando bellezza aveva l'alba e morte uso dei fiori  
 Quando non nati ancora, segni bastardi d'attrazione  
 Non ardivano farsi seggio su una fronte vivente

The rhythm may be pleasing to a dodecaphonic ear, but the sense cannot be construed unless one consults the English text Occasionally this happens also with Rossi's translation, possibly as a result of his original intention to give a verse translation, a plan which he eventually abandoned as practicable only perhaps by "qualche genio di sovrumana capacità e potenza" Rossi's form is a compromise it strives to imitate the cadence of poetry, and where this approximation was impossible, to follow the method of restorers of pictures, who create neutral zones between the preserved fragments of the damaged masterpieces The effect is sometimes a little lame, as for instance at the beginning of son 86

Forse la gonfia vela dei suoi versi superbi  
 Partita alla conquista di voi più che prezioso  
 Nella mia mente le ricche idee serrava  
 Tomba loro facendo del sen che le cresceva

The waving rhythm suggests poetry (though rather Maurice Sceve and Jean de Sponde than Shakespeare), but one wonders whether it was worth while sacrificing perspicuity in order to achieve it Notwithstanding this, Rossi's version is the most serious attempt so far made in Italy to give an Italian counterpart of the *Sonnets*

# SHAKESPEARE TRANSLATED INTO SWEDISH

BY

NILS MOLIN

The first Shakespearean play to have appeared in Swedish was *Macbeth*, in E G Geijer's translation of 1813 But before that time we find some interesting experiments

Passages from Shakespeare's works were chosen to exemplify the bewildering style and form of the British genius The periodical *Journalisten* (1789) contains among its "chosen collections in various matters gathered especially out of the newest and foremost English journals" a prose scene from *Julius Cæsar* (III 2), Brutus' speech *Romans, countrymen and lovers* It is obviously the classical theme that has caught the interest, Shakespeare's name is not mentioned<sup>1</sup> The classical theme also meets us in Gustaf Rosén's *Fragmenter af utländsk litteratur* (Fragments from foreign literature) 1795, where a scene from *Coriolanus* (V 3) is translated This is the first attempt, and a serious one, to convey to us an idea of Shakespeare's blank verse, but the difficulties are very conspicuous The 96 lines of the English text have grown to 111 in the Swedish translation The old tradition of the Alexandrine verse is also a heavy burden The lively and natural flow of Shakespeare's verse is checked and dammed up

Think with thyself  
how more unfortunate than all living women  
are we come here

is rendered in this way

betank den tyngd af ojamforlig smärta som oss trycker  
(consider the weight of incomparable woe which does  
oppress us)

<sup>1</sup> We must not forget while discussing translations that the *Hamlet* staged at Gothenburgh Jan 24 1787 was given as is expressly stated and several times repeated in the advertisements in the newspapers in a translation from the English original although we do not know in what form

The word nurse in

the country our dear nurse

being too 'low' was omitted and the verse above translated

ett vördadt, evigt vordadt fosterland  
(our honoured, ever honoured fatherland)

When Volumnia speaking to her son, pictures herself

poor hen fond of no second brood,  
has cluck'd thee to the wars

the image is dropped in the translation The French-classical taste found it 'undignified' Rosen declares "The translator does not believe that this passage can be given literally if all nobility of expression is not to be lost" The eighteenth century critics and translators avoided the realism in Shakespeare's language One remembers how English critics like Lord Kames and others defended Shakespeare's art against the attacks of Voltaire When Francisco, on watch in the opening scene of *Hamlet*, answers

not a mouse stirring

this was cited as the way a soldier would speak, but Voltaire protested, "It is natural in the guard-house, but not in a tragedy"

When Geijer published his version of *Macbeth* in 1813, he maintained in a foreword that he had tried to produce a translation as "pure" as it was possible in a first attempt He also mentioned that he had followed Schiller's adaptation of the drama to a certain extent It is very interesting to study Geijer's use of Schiller Österling was among the first to point out that influence<sup>3</sup> I have myself dealt with certain aspects of the problem<sup>4</sup> Schiller's influence was fully discussed by H W Donner<sup>5</sup>

<sup>2</sup> cf Lounsbury *Shakespeare and Voltaire* N Y 1902 p 254 — <sup>3</sup> Österling *Minnestedning över C A Hagberg* Svenska Akademiens handlingar 32 1921 p 102—103 —

<sup>4</sup> Molin *Till vara äldsta Shakespeareöversättningars historia* Minnesskrift utg av Filologiska samfundet i Göteborg 1925 p 144—147 — <sup>5</sup> H W Donner *Svenska översättningar av Geijers Macbeth* (Acta acad Aboensis Humaniora 20 1 = Schillers inflytande på Geijers översättning see esp the summary

The resemblances between Geijer and Schiller concern the vocabulary and sometimes even whole phrases. But on the whole Geijer is true to the original, in spite of some shortening of scenes and omission of words. There are tendencies in Schiller's adaptation that at once show the difference between the German and the Swedish interpreter. The famous apostrophe to sleep (II 2) is transformed by Schiller into a piece of rhymed lyric. The drunken Porter (II 3) is changed into a pious and hymn-singing character, and the 'weird sisters' are given a classical touch. Hecate is called "Gottin" and there are such words as 'Orakel' etc. Of course Schiller's alterations are intentional, and one must remember that his work was intended for the stage.

During his visit to England in 1809 Geijer saw Hamlet acted. Among other observations Blanck has quoted his words about the grave-digger scene and the positive appreciation they contain. They seem to give evidence of his qualification as an interpreter of the comic and grotesque elements in the dramas.<sup>6</sup> With his deep feeling for the mystic side of nature, Geijer may have felt the witch scenes in Shakespeare's play as very genuine.<sup>7</sup>

If we compare the blank verse in the German and the Swedish rendering Schiller's is more melodious of course. Geijer's somewhat rugged language is, however, not so ill-suited in those parts of the play where laconisms and short-cut phrases prevail.

Geijer's endeavour long remained the only evidence of positive interest. It is perhaps a little astonishing that the 'New School', the Romantic movement, which challenged the old literary phalanx many times in the name of Shakespeare, did not produce an interpreter of the English dramatist. Bishop J. H. Thomander tells us<sup>8</sup> that A. W. Schlegel, on meeting P. D. A. Atterbom, the foremost of the

<sup>6</sup> A. Blanck *Erik Gustaf Geijer's reseantekningar från England* (Samlaren Årg. 28 1907) p. 46—47. Cf. also Geijer E. G. *Impressions of England 1809—1810* compiled from his letters and diaries Lond. 1932 p. 178. It is to be regretted that the comment on the grave-digger scene is not included here. — <sup>7</sup> cf. Wallén *Studier över romantisk mytologi* Lund 1923 p. 271. — <sup>8</sup> J. H. Thomander *Skrifter* III p. 15 Lund 1879.

romanticists, encouraged him to carry out a translation of Shakespeare 'for the furtherance of the good cause' But this advice was not taken

But various attempts were made in learned quarters Sven Lundblad's *Konung Lear* (1818), wholly undramatic, and Bishop Bjurbäck's *Hamlet* (1820), in prose, with a few very good details, but uneven<sup>9</sup>

It was Georg Scheutz — journalist, inventor of technical instruments —, who first tried to produce in collaboration with Bishop Johan Henrik Thomander, a complete translation of Shakespeare's works Scheutz' *Julius Cæsar* (1816) was only an experiment, but his next attempt, *Kopmannen i Venedig* (*The Merchant of Venice*) 1820, was published as the first volume of Shakespeare's Works in Swedish

In 1825 Thomander's translations of five of Shakespeare's works were published *Richard II*, *Antony and Cleopatra*, *Twelfth Night*, *As You Like It* and *The Merry Wives of Windsor*

Scheutz' *Julius Cæsar* may be called a creditable version, but his inadequate knowledge of English betrays itself in his frequent use of anglicisms The translator's incapacity appears when he struggles with the special blank verse rhythm, unable to forget the principles of classical metre Shakespeare's language also presents difficulties The concrete and tangible element is weakened and softened *Sweaty* (nightcaps) are *old* in the translation, and *till then chew on this* becomes *meditate* etc

Scheutz' second attempt, *The Merchant of Venice* (1820) betrays the same tendencies on the whole But in Thomander's continuations of Scheutz' work a new tone is heard, and in some of his interpretations a higher level is reached Thomander, with his indisputable literary merits and his experience as an eloquent preacher, had certain qualifications for his task

<sup>9</sup> We do not here deal with the scenic adaptations Granberg's *Hamlet* of 1819 Nicander's *Othello* a.o.

He found the tragical scenes and the classical themes more congenial than the comedies, the varieties of whose style could not easily be rendered in the undeveloped Swedish blank verse tradition

Thomander is especially skilful in expressing the high-strung words in the monologues, for instance Gaunt's prophetic soliloquy (*Richard II*, II 1), and there are many details of noble rhetoric which Thomander has handed over to our classical translator of Shakespeare, Carl August Hagberg. It could even be maintained that Thomander's name should appear on the title-page of the Swedish *Richard II*

But in many details — and those details are essential — Hagberg is truer to the original. This is most clearly shown in *Antony and Cleopatra*. Thomander sometimes 'corrects' Shakespeare's handling of classical costume. In Enobarbus' line

your old *smock* brings forth a new *petticoat*

the italicized words are given by Thomander as *toga* and *tunic*! But Hagberg has found the genuine words and terms<sup>10</sup>. Thomander also betrays a certain monotony in his choice of words, above all to be noted in his translations of the comedies. The subtleties of tone of Shakespearean comedy are not easy to master. Latin words and classical walking pace is still a strong bridle. The important opening words, the exclamations and interjections, which give verve and animation to the verse, often fail to appear in Thomander. But Hagberg is not in the same manner bound by the old tradition, and mostly gives a good and accurate form to these details. He catches the point in the exchange of words where the dramatic nerve is felt. Thus we have reached what may be called the foremost achievement in the history of Shakespeare in Sweden.

A century ago Carl August Hagberg carried out his ambitious plan of presenting Shakespeare's collected plays in Swedish. He could depend, to a certain extent, upon the dozen plays translated earlier, and one

<sup>10</sup> cf. the author's *Karl August Hagberg som översättare* Lund 1929

can trace the influence of this tradition — from Geijer to Thomander. There is also an influence from abroad to be remembered. The Danish translator Peter Foersom and above all, the German interpretation by Schlegel and Tieck have been of great importance<sup>11</sup>. But Hagberg's procedure is in most cases a new and independent one.

Osterling holds the opinion that Schlegel meant most to Hagberg in the lyrical parts. The genuine dramatic blank verse is Hagberg's own contribution. His translation is free and that is its strong point. He endeavours to find his own equivalents to the original. He does not care if his rendering is not verbal. It is the total effect he aims at, the tone in a monologue, the atmosphere of a dialogue, but he has also an ear for the essential details in these passages, the vigour and dash of language and verse.

The question has been discussed which category of Shakespeare's dramatic production he has most successfully dealt with. Some critics think that the language in the chronicle-plays is what suited him best<sup>12</sup>. — But after all the great tragedies may be considered his master-pieces, and in *Hamlet* Hagberg's skill as a translator attains its highest level. An element of the dialogue which he fully masters are the terms and turns of Shakespeare's comic art. The puns are given by Hagberg with loving care. The prose on the other hand we now feel to be a little old-fashioned, but compared with his predecessors Hagberg may in this respect be considered advanced.

The weakest points in Hagberg's translation are the lyrical passages, the songs and, in some degree, the rhymed verses. There modern translators have a task to perform.

A separate work of high standard was the translation of *Romeo and Juliet* (1845) by F. A. Dahlgren, also the author of the most popular of Swedish folk-plays, "Varmlanningarna", which may perhaps be

<sup>11</sup> cf. Osterling op cit. and Molin *Shakespeare och Sverige* Goteborg 1931. —

<sup>12</sup> cf. Donner *Kunna tankar oversattas?* Skrifter utg. av Foreningen for filosofi och specialvetenskap III p. 57.

labelled as a Romeo and Juliet "auf dem Dorfe" Dahlgren, in his version, shortened some of the scenes where realism was felt too strongly, but on the other hand, in some passages he is truer to the English text than Hagberg

A century has passed since Hagberg carried his work to its conclusion. Recent times have seen several Shakespeare plays in new translations or in unprinted stage adaptations. The remarkable event was Per Hallström's achievement, a new interpretation of Shakespeare's collected plays, including the never before translated *Pericles*. The principles of the new translation are of great interest. On examining Per Hallström's procedure in detail, one finds that there is an endeavour to cling as closely as possible to the metrical form of the original. Hallström renders verse for verse, foot for foot. There are many masterly traits, many skilful and fine touches in his translation. But his efforts to be strictly faithful to the original result, at least in some cases, in a form that is somewhat foreign to Swedish verse, as for instance when monosyllabic word forms appear too frequently. Of course, Hallström's work has in many respects the advantages of a modern idiom. The new translation succeeds in drawing our attention to an important element in the dramas, the lyric poetry.

It is remarkable how long we had to wait before justice was done to the poet Shakespeare in Swedish interpretations. The *Sonnets* were turned into Swedish by Carl Rupert Nyblom in 1871, *The Rape of Lucrece* by Adolf Lindgren in 1876. *Venus and Adonis* has never been translated.

The rich flourishing of Swedish lyrical poetry during the last decades is something by which also the interpretation of Shakespeare can benefit. The skilful translator of foreign lyrics, Erik Blomberg, has contributed fine interpretations of songs from several of Shakespeare's plays: 'Orpheus' from *Henry VIII*, Ophelia's song in *Hamlet*, the 'willow song' from *Othello*, and many more, also some sonnets<sup>13</sup>. Evert Taube, our

<sup>13</sup> see the bibliography



famous 'troubadour poet', has given a nice Swedish form to four of the sonnets. A group of sonnets have also been translated by Eva v Koch.

The want of new translations has of late been felt by theatre performers and managers, and several interesting new versions have appeared. Allan Bergstrand's new translation of *A Midsummer-Night's Dream* (1942) is a good specimen, useful for the stage. Sven Rosen's *Hamlet* (1952) is characterized by his use of everyday speech, but alas, the poetry is often lost in these efforts. A little of the same tendency can be traced in Arbman's translation of *Macbeth* (1954). Arbman uses colloquial Swedish to some extent, in some cases with good effect.

# List of translations

## A Plays

[Shakespeare] Brutus tal, i anledning af Cæsars mord (*Julius Cæsar* III 2 13—39) in *Journalisten* Profstycke Sthlm 1789, p 109—110

Shakespeare, Försök till öfversättning af en scene i Shakespears tragedie *Coriolanus* (*Coriolanus* V 3) in *Fragmenter af utländsk litteratur* H 3 Upsala 1795, p 183—188

*Macbeth* Tragedi öfvers af E G Geijer Upsala 1813

*Julius Cæsar* Skådespel Sthlm 1816 (transl by Georg Scheutz, 2nd ed published 1831)

[Shakespeare], Motstycke till svenska dramen *Juden* (*Merchant of Venice* IV 1) in *Foreningen Skandinaviskt folkblad*, 1816, nr 10 11

Shakespeare, *Konung Lear* Tragedi Öfvers Upsala 1818 (transl by Sven Lundblad)

*Hamlet* Sorgespel, frö öfversättning från engelskan Sthlm 1819 (transl by P A Granberg)

Betänkande om Shakespeare jemte åter en öfversättning af *Hamlet* Sthlm 1820 (*Hamlet* transl by Olof Bjurback)

- Shakespeare, *Kopmannen i Venedig* Skådespel öfvers af Georg Scheutz Sthlm 1820 (Shakespeares verk H 1) (*Merchant of Venice*)
- „ *De muntra fruarna i Windsor* Lustspel öfvers af J H Thomander Sthlm 1825 (Shakespeares verk D 1 H 2) (*The merry wives of Windsor*)
- „ *Som ni behagar* Skådespel öfvers af J H Thomander Sthlm 1825 (Shakespeares verk D 1 H 3) (*As you like it*)
- „ *Trettondagsafton eller hvad ni vill* Skådespel öfvers af J H Thomander Sthlm 1825 (Shakespeares verk D 2 H 4) (*Twelfth Night*)
- „ *Antonius och Cleopatra* Skådespel öfvers af J H Thomander Sthlm 1825 (Shakespeares verk D 2 H 5)
- „ *Konung Richard den andre* Sorgspel öfvers af J H Thomander Sthlm 1825 (Shakespeares verk D 2 H 6) (*Richard II*)
- „ *Othello* Öfvers och lämpadt för svenska skådeplatsen af K A Nicander Sthlm 1826
- „ Fragmenter ur Shakespeares Komædie [!] *Timon af Athen* (*Timon of Athens*) in *Kometen* 1827, nr 79 83, 92 (The translator was J H Thomander)
- „ *Macbeth* Tragedi fritt öfvers af Hinrik Sandström Sthlm 1838
- „ *Sammansvarjningen emot Julius Cæsar* Tragedi fritt öfvers och lämpad för scenen af P Westerstrand Sthlm 1839 (*Julius Cæsar*)
- „ *Romeo och Julia* Sorgspel öfvers af F A Dahlgren Sthlm 1845
- „ *Dramatiska arbeten* öfvers af C A Hagberg 1—12 Lund 1847—1851 (Later editions 1861 seq, Edition "for the stage and for reading at home" by W Bolin, 6 vols 1880—87 — New and revised edition by N Molin, 18 vols 1925—28 — Editions of separate plays for radio and schools)

- Shakespeare, *Kopmannen i Venedig* Skadespel fran engelska originalet forsvenskadt och for scenen behandladt af Nils Arfwidsson Sthlm 1854 (*Merchant of Venice*)
- „ Dramatiska arbeten overs av Per Hallstrom Sthlm 1922—1931
- Krönikespel 1—3 1922—27
- Lustspel 1—4 1922—25
- Sorgespel 1—4 1923—31 (Vol 4 also including the romance *Pericles*)
- Sagospel 1\* 1929
- (Editions of separate plays for school and radio)
- „ *En midsommarnattsdröm* I ny svensk översättning av Allan Bergstrand Sthlm 1946 (*A Midsummer night's dream*)
- „ Shakespeare klenodium Sammanställt av Nils Molin Lund 1949 (*A Swedish Shakespeare anthology*)
- „ *Hamlet prins av Danmark* Ny övers av Sven Rosen Sthlm 1952
- „ *Macbeth* Övers av Sigvard Arbman Sthlm 1954 (Bokvännens bibliotek 22)

— — —

# B P o e m s

(The list does not claim to be complete)

- „ *Sonetter* På svenska återgifna af C R Nyblom Upsala 1871
- „ *Lucretia* Öfvers af A Lindgren Sthlm 1876

## S o n g s f r o m t h e p l a y s

- „ Ofelias sång (*Hamlet* IV 5 *How should I your true love know*) transl by Erik Blomberg (in *Engelska dikter fran medeltiden till våra dagar i urval och översättning* 1942, p 44, later slightly altered in *Jorderingen Valda tolkningar av tysk, engelsk lyrik* 1954, p 46)

- Shakespeare Gråt inte flickor (*Much ado* II 3 *Sing no more ditties*) transl by Erik Blomberg (in E Blomberg, Visor 1924, p 51, also in Engelska dikter 1942 p 42)
- „ Orpheus (*Henry VIII* III 1 *Orpheus with his lute*) transl by Erik Blomberg (in Engelska dikter 1942 p 41)
- „ Desdemonas sång (*Othello* IV 3 *The poor soul sat singing by a sycamore tree*) transl by Erik Blomberg in Visor 1924, p 53, slightly altered, in Engelska dikter 1942, p 43)
- „ Vem ar Silvia? (*Two gentlemen of Verona* IV 2 *Who is Silvia?*) transl by Erik Blomberg in Visor 1924 p 56—57
- „ Lärksång (*Cymbeline* II 3) *Hark hark the lark / At Heaven's gate sings*) transl by Erik Blomberg, in Visor 1924 p 55
- „ Stephanos sång (*Tempest* II 2 *The master the swabber the boatswain and I*) transl by Erik Blomberg, in Visor 1924 p 54
- „ Narrens visor (*Twelfth Night* II 3 *O mistress mine* II 4 *Come away come away death* V 1 *When that I was a tiny little boy*) transl by Ivar Harrie in Sorgmantel och andra visor Med musik av Lille Bror Söderlundh 1946 Den fortrollade maskeraden (*Tempest* IV 1 60—138) transl by Hjalmar Gullberg and Ivar Harrie (Ord och bild 1935, p 42—44)

#### Single sonnets translated

- Sonnet nr 18 transl by 1 Astrid Sturzen-Becker (Ord och bild 1917, p 670)
- 2 Erik Blomberg (Engelska dikter 1942 p 46)
- 3 Eva v Koch (Sonetter av William Shakespeare och Sir Philip Sidney Göteborg 1951)

Sonnet nr 30	transl by 1	Evert Taube (Diktaren och tiden Fri omtolkning av fyra shakespearesonetter Text och musik 1947)
	2	Eva v Koch (op cit)
" " 33	" "	Eva v Koch (op cit)
" " 36	" "	Astrid Sturzen-Becker (Ord och bild 1917, p 670)
" " 54	" "	Eva v Koch (op cit)
" " 60	" 1	Erik Blomberg (Engelska dikter p 47)
	2	Evert Taube (Diktaren och tiden)
	3	Eva v Koch (op cit)
" " 61	" "	Eva v Koch (op cit)
" " 64-65	" "	Evert Taube (Diktaren och tiden)
" " 70	" "	Brita Tigerschiöld (Ord och bild 1954, p 557)
" " 71	" "	Erik Blomberg (Engelska dikter p 48)
" " 73	" "	Eva v Koch (op cit)
" " 74	" "	Brita Tigerschiöld (Ord och bild 1954 p 560)
" " 91 97—99 102, 104 109, 116	transl by	Eva v Koch (op cit)

# SHAKESPEARE IN NORWEGIAN TRANSLATIONS

BY

LORENTZ ECKHOFF

I suppose the readers of the *Shakespeare-Jahrbuch* will be aware of the rather important fact that in this country we have in reality two languages, or rather two variants of the same language *riksmål* and *landsmål* (or *nynorsk*), the former spoken mainly in the cities and towns, the latter mainly in the country (and if you want the explanation of this curious split, it is quite simple the Danish influence, exercised during four centuries before 1814, being much stronger in the cities and towns than in the country) The consequence is a split also in literature, so that, in this present case, we shall see before us a river dividing itself naturally into two streams or trails running severally though always with a certain interaction between them from time to time

First, let us try and give a general idea of the material in question — by means of a simple list

## 1) *Riksmål*

- 1782 A fragment of *Julius Caesar* Antony's funeral oration,  
in a newspaper, *Trondhjems Allehaande* anonymous
- 1790 *Macbeth, Othello, All's Well that Ends Well*  
Transl by Nils Rosenfeldt Printed in Copenhagen
- 1792 *King Lear Cambeline, The Merchant of Venice*  
Transl Nils Rosenfeldt Printed in Copenhagen
- 1818 *Coriolanus* Printed and published by Jacob Lehmann  
Christiania Anonymous
- 1855 *Macbeth* Transl by Niels Hauge Chria
- 1882 *Julius Caesar* Transl by Hartvig Lassen Chria  
*The Merchant of Venice* Transl by Hartvig Lassen Chria
- 1883 *Macbeth* Transl by Hartvig Lassen Chria

- 1902 *The Merchant of Venice* (fragments in a school edition) Kristiania
- 1903 *Five sonnets* (In *Engelske Digte og Sange* by C. Collin) Kria
- 1912 *Hamlet* Transl. by C. H. Blom Chria  
*As You Like It or Life in the Woods* Transl. by Hermann Willdenvey Kria and Copenhagen
- 1916 *Five sonnets* Transl. S. Bonnevie (In *Samtiden*) Kria
- 1923 *Hamlet* Transl. Rolf Hiorth Schoyen (In *Dramatiske verker* I) Kria  
*Antony and Cleopatra* Transl. Carl Burchardt (In *Dram. verker*, I) Kria
- 1924 *Cymbeline* Transl. A. Trampe Bodtker (In *Dram. verker* II) Kria  
*King Lear* Transl. Gunnar Reiss-Andersen (In *Dram. verker* II) Kria
- 1925 *Julius Caesar* Transl. Rolf Hiorth Schoyen (In *Dram. verker* III) Kria  
*The Tempest* Transl. Rolf Hiorth Schoyen (In *Dram. verker* III) Kria  
*King Richard III* Transl. A. Trampe Bodtker (In *Dram. verker* III) Kria
- 1928 *The Merchant of Venice* Transl. Rolf Hiorth Schoyen (In *Dram. verker* IV) Kria  
*Much Ado about Nothing* Transl. A. Trampe Bodtker (In *Dram. verker* IV) Kria  
*The Two Gentlemen of Verona* Transl. Rolf Hiorth Schoyen (In *Dram. verker* IV) Kria
- 1930 *Twelfth Night* Transl. Rolf Hiorth Schoyen (In *Dram. verker* V) Kria  
*A Midsummer Night's Dream* Transl. Rolf Hiorth Schöyen (In *Dram. verker* V) Kria  
*Romeo and Juliet* Transl. Gunnar Reiss-Andersen (In *Dram. verker* V) Kria
- 1933 *Measure for Measure* Transl. A. Trampe Bodtker (In *Dram. verker* VI) Kria

- 1933 *The Merry Wives of Windsor* Transl Rolf Hiorth Schøyen  
(In *Dram verker* VI) Kria  
*As You Like It* Transl Gunnar Reiss-Andersen (In *Dram verker* VI) Kria
- 1935 *A Winter's Tale* Transl Gunnar Reiss Andersen (In *Dram verker* VII) Kria  
*King Henry IV I—II* Transl A Trampe Bodtker (In *Dram verker* VII) Kria
- 1942 *The Taming of the Shrew* Transl Gunnar Larsen (In *Dram verker* VIII) Kria  
*Othello* Transl Gunnar Larsen (In *Dram verker* VIII) Kria  
*Macbeth* Transl Aasmund Sveen (In *Dram verker* VIII) Kria  
(The general editor of this collection was prof A Trampe Bodtker)
- 1945 *Sonnets* Transl H O *Christophersen* Stavanger
- 1947 *Three Poems* Transl Andre Bjerke (In *Fremmede Toner*) Kria
- 1955 *Ten Fragments* Transl André Bjerke (In *Ordet*) Kria

## 2) Landsmål (Nynorsk)

- 1853 *Romeo and Juliet*, Act I Sc II, Romeo's soliloquy in the balcony scene Transl Ivar Aasen (In *Prover af Landsmaalet i Norge*) Kria
- 1872 *A sonnet from W Shakespeare* Anon, sign "r" (In *Fram*)  
(In reality not a sonnet, 16 lines From Son CXXX)
- 1901 *Macbeth* Transl Olav Madshus, but the poet Arne Garborg has certainly done part of the work Kria
- 1905 *The Merchant of Venice* Transl O Madshus but as in the preceding item A Garborg has assisted Kria
- 1911 *Fragments from Romeo and Juliet* (Act I Sc IV, Act II, Sc II), *Hamlet* (Act III, Sc I, To be or not to be) By Ivar Aasen, in *Skrifter i samling* Chria
- 1912 *A Midsummer Night's Dream* Transl Erik Eggen Oslo
- 1918 *A Selection of Shakespeare Sonnets* Transl Edvard Alme (pseud for Edv G Johannesen) Bjorgvin (= Bergen)



- 1919 *King Richard III* Transl Erik Eggen Oslo
- 1923 *Othello* Transl Henrik Rytter Oslo
- 1932—33 *Plays* Transl Henrik Rytter Oslo 10 volumes containing the following 23 plays
- 1 Introduction *King John King Richard II*
  - 2 *King Henry IV, 1—2*
  - 3 *King Henry V King Richard III*
  - 4 *A Midsummer Night's Dream Romeo and Juliet Much Ado about Nothing*
  - 5 *The Merry Wives of Windsor As You Like It*
  - 6 *Twelfth Night The Merchant of Venice Measure for Measure*
  - 7 *Julius Caesar Antony and Cleopatra*
  - 8 *Hamlet Othello*
  - 9 *Macbeth King Lear*
  - 10 *Cymbeline A Winter's Tale The Tempest*
- 1934 *A Midsummer Night's Dream* Transl Henrik Rytter Oslo
- Romeo and Juliet* Transl Henrik Rytter Oslo

A look at this list will show that the period which produced the dramas of Bjornson and Ibsen had very little time for incorporating Shakespeare into Norwegian literature, and that the great weight of translations falls in the twenties and thirties of this century. And if we look at Denmark we see the Danish translators going to their work many decades ahead of ours. To mention only the more important among the Danish translators: Foersom, Lembcke, and Østerberg, Foersom during the years between 1807 and 1818 translated 10 plays *Hamlet, Julius Cæsar, King Lear, Romeo and Juliet, Richard II, Henry IV, 1—2, Henry VI, 1—3, Lembcke* between 1861 and 1873 published translations of all the plays except *Titus Andronicus* and *Pericles*, and Østerberg between 1887 and 1913 translated 10 plays *Hamlet, Romeo and Juliet, King Lear, A Midsummer Night's Dream, Henry IV, 1, Twelfth Night, Othello, The Tempest*, and *The Merchant of Venice*. What is the reason for this

relative poverty of the 19th century in our country in comparison with that of Denmark?

This question is best answered by a quotation from an American scholar, Martin B R u u d , writing on the subject in 1917, before the great collections of Trampe Bodtker and Henrik Rytter

"If we look over the field of Norwegian translation of Shakespeare, the impression we get is not one to inspire awe. The translations are neither numerous nor important. There is nothing to be compared with the German of Tieck and Schlegel, the Danish of Foersom, or the Swedish of Hagberg

"But the reason is obvious. Down to 1814 Norway was politically and culturally a dependency of Denmark. Copenhagen was the seat of government of literature, and of polite life. To Copenhagen cultivated Norwegians looked for their models and their ideals. When Shakespeare made his first appearance in the Danish literary world — Denmark and Norway — it was, of course, in pure Danish garb. Boye, Rosenfeldt<sup>1</sup>, and Foersom gave to their contemporaries more or less satisfactory translations of Shakespeare, and Norwegians were content to accept the Danish versions. In one or two instances they made experiments of their own. An unknown man of letters translated a scene from *Julius Caesar* in 1782, and in 1818 appeared a translation of *Coriolanus*. But there is little that is typically Norwegian about either of these — a word or a phrase here and there. For the rest, they are written in pure Danish, and but for the title-page, no one could tell whether they were published in Copenhagen or Christiania and Trondhjem. "In the meantime Foersom had begun his admirable Danish translations, and the work stopped in Norway. The building of a nation and literary interests of another character absorbed the attention of the cultivated world. Hauge's translation of *Macbeth* is not significant, nor are those of Lassen thirty years later. A scholar could, of course, easily show that they are Norwegian, but that is all. They never succeed in displacing Foersom-Lembcke

"More important are the Landsmaal translations beginning with Ivar Aasen's in 1853. They are interesting because they mark one of the most important events in modern Norwegian culture — the language struggle. Ivar Aasen set out to demonstrate that "maalet" could be used in literature of every sort,

<sup>1</sup> The author evidently believes that Rosenfeldt was a Dane

and the same purpose, though in greatly tempered form, is to be detected in every Landsmaal translation since Certainly in their outward aim they have succeeded And despite the handicap of working in a language new, rough and untried they have given to their countrymen translations of parts of Shakespeare which are least, as good as those in 'Riksmaal "

So it is clear that when, in the twenties and thirties of this century, the stream of translations began to flow more abundantly, every Norwegian translator had or might have before him a Danish translation of the play in question, probably either by Lembcke or by Østerberg, in most cases one by Lembcke, for two reasons because he had translated all the plays that tempted Norwegian translators, and because his translations were well known by the literary public in general I well remember myself that when in 1897, as a boy of thirteen, I began reading Shakespeare, it was in the translations of Lembcke which I found in my father's library

The "landsmål" translators worked in a spirit of independence their aim was a liberation from the Danish influence Their work had a happy start the two men who created or controlled the first translations, Ivar Aasen and Garborg, were poets inspired by the greatest respect and awe before the immensity of their task They at once adopted the principle of the greatest possible fidelity towards the text of the original, a principle which remained a constant feature in their group On the other hand, they worked under very difficult conditions the language they wrote in was new and untried in literature As Martin Ruud points out, the landsmaal of Ivar Aasen was frankly based on "the best dialects", and by this he meant the dialects that had best preserved the forms of the Old Norse So he adopted some forms that were peculiar to Søndmor because they happened to be lineal descendants of Old Norse Besides, he introduced some new-formed words which failed to strike root But if those forms and words are discreetly changed into modern ones, it will be seen that Aasen's attempt was distinctly successful, — "exact, fluent,

poetic" (M Ruud) And one of his fragments is decidedly a masterpiece Mercutio's description of Queen Mab, in *Romeo and Juliet* The vocabulary of the Norwegian dialects is rich in words of fairylore, and one who knew this word treasure as Aasen did could render the fancies of Mercutio "with something very near the exuberance of Shakespeare himself"

The translations of Madshus-Garborg and Erik Eggen aptly illustrate the qualities — and the imperfections of the "landsmål" of their time The passages which require distinction and dignity, such as Macbeth's soliloquy when the death of Lady Macbeth is announced to him, seem sometimes uncouth, a trifle too colloquial and peasant-like, while for instance in scenes as different as the witch-scene, the porter-scene the exquisite lines of the King and Banquo on their arrival at Macbeth's castle, Madshus-Garborg are decidedly successful The lines beginning "This castle has a pleasant seat," are as light and luminous as possible and may be happily contrasted (as Martin Ruud has done) with the slow, solemn tempo of the opening of Act I, Sc 7 — Macbeth's "If it were done when 'tis done," etc "The deep tones of a language born in mountains and along fjords finely re-echo the dark broodings in Macbeth's soul" The witch-scene is both accurate and a successful imitation of the movement of the original "Madshus has done a first-rate piece of work" — When Madshus turns to low comedy, he gives with perfect verity the language of the people in the scenes where Launcelot Gobbo figures, landsmål is at home, and "the brisk colloquial vocabulary fits admirably the brilliant sophistry of the argument" It has the genuine ring And it could only come from Launcelot Gobbo — Erik Eggen started his rendering of *A Midsummer Night's Dream* by publishing in the year 1903, in the chief literary magazine of the landsmål movement, "Syn og Segn", a fragment containing all the fairy scenes of the play, nine years later, he gave the complete translation The result was what might be expected from a gifted writer in landsmål the fairy scenes are excellent, the speeches of the weavers have caught the spirit of the original, and even

in the lighter romantic passages Eggen has hit the right tone, but when we move into the circle of the high-place lovers or the court, the *landsmål* is not quite convincing, it tends to become clumsy, laboured, hard, the fire is wanting. The reader returns with delight to the rollicking humour of Puck, and to the delicate rendering of the songs "The marvellous richness of the Norwegian dialects in the vocabulary of folklore is admirably brought out in the song with which the fairies sing Titania to sleep" (Martin Ruud). Unfortunately, Eggen, in the version of 1912, has introduced into the fairy scenes some changes which partly spoil the beauty of the first version, and in some few places he has inserted inventions of his own which are both misleading and in bad taste. So, Eggen, is the only one among the *landsmål* translators who occasionally departs from the principle of entire fidelity.

When Henrik Rytter began his work on Shakespeare, the instrument he was to use had undergone a rapid development. *Landsmål* may be called a synthesis of many dialects, the vocabulary is very rich, but parts of it are the possession of a minority, being in use only in dialects, in small groups. The translator who, in order to render the richness of a foreign text, wants to use the whole of this vocabulary, must be aware that parts of it will be unknown to some or many of his readers. This was the case of Henrik Rytter — One more point must be noted as Professor J. Dale has pointed out<sup>2</sup>, in order to give to his translations the density and force of the Shakespearian text, Rytter deemed it necessary to render his own idiom as substantial as possible. So he introduced a great quantity of genitive constructions and compounds. The result of all this is in some places a certain heaviness and want of clarity, sometimes the reader must stop and ponder for a moment before he can grasp the meaning of a line, a fact which reduces the aptness of his translations for the stage. On the other

<sup>2</sup> Henrik Rytter's omsetjingar in *Syn og Segn* 1949 hefte 4 pp. 161—174

hand, Rytter has through his translations considerably enriched the idiom he was working in

Rytter certainly possesses the fine lyrical quality that is sometimes wanting in his predecessors. In places he tends to heighten the tone of the original, to make it a trifle more solemn, even when the language of the English text is colloquial and everyday. He shows to advantage in speeches inspired by dramatic tension and high-strung emotion. He will easily and naturally find equivalents for what is rough, sudden, and aggressive. To quote Professor Dale who is more at home in landsmål than I am: This lyrical poet is at his best not so much when softness, subtle humour and melody are required, as when situations reach their climax, emotions flare up and words are ready to burst with meaning.

I want to give one quotation, in order to show how faithful Rytter is to the original. In the following speech by Juliet, even the scholar who knows nothing of landsmål, may see how strictly the translator respects the metre of the English text

Breid ut ditt tjald, du natt, du elskhugs tenar  
 so njosnarauga söv, og Romeo  
 i mine armar kjem, usedd og unemnd  
 For dei som elskar eig i eige synde  
 ljøs nok åt seg, og er elskhugen blind,  
 han best i natt! trivst Kom, ljuve natt!  
 hovsame kone sveipt i myrke bunad,  
 lær meg den leik å vinne med eg taper,  
 når unge tvo usulka gjev si uskuld  
 Løyn med di myrke kåpe mine vangar,  
 der fuse blodet brenn, til blyge elskan  
 vert djerv og ser at trugen elsk er uskuld  
 Kom, natt! — Kom, Romeo, du dag i natt!  
 og du vil skimre bjart på nattevangen,  
 meir kvit enn nysnjo skin på ramnerygg

Kom ljuve natt! — svartbrynte elskhugsnatt! —  
gjev meg min Romeo!

(*Romeo and Juliet* III, 2 Spread thy close  
curtain, love-performing night etc)

\*

The riksmål group has not the homogeneity of the landsmål phalanx, it wavers between the two principles of fidelity and relative liberty — a liberty in some cases bordering on licence To the “fidelity” section belong N Hauge (with his version of *Macbeth*, 1855), H Lassen, Trampe Bodtker, Gunnar Reiss-Andersen, Gunnar Larsen and Aasmund Sveen, to the “liberty” section the anonymous translator of *Coriolanus* from 1818, Rolf Hiorth Schoyen, C Burchardt, and above all Herman Wildenvey I have not been able to ascertain whether some Norwegian translators from the first half of the 20th century may have felt authorized in their freedom by the example of Lembcke, and whether others have preferred to adopt the strict fidelity of Österberg

The translations of the 19th century appear from our point of view like oases in a desert The swift development of riksmål has left their language far behind and made it seem curiously antiquated The style of the *Coriolanus* of 1818 is very often Shakespeare and water 14 lines have been diluted into 19, 17 lines into 25 With its many inversions it appears clumsy, laborious and stilted, and sometimes reminds one of a mock-heroic poem like Holberg's *Peder Paars* — Hauge and Lassen move on a higher level They were both careful and conscientious scholars, but no poets, and they worked under very adverse conditions Hauge himself tells us that he had interested himself in English literature at the risk of being called an eccentric One cannot think without sympathy of this solitary student who died the year after he had achieved his first and only translation

Most of the translators of the Tr Bodtker series were lyrical poets — with a vivid sense of the musical possibilities of the blank verse,

but without the scholar's thorough knowledge of the English language One example will suffice to show what this may lead to In Act III Sc 4, 11 202—3, Hamlet says

There's letters sealed, and my two schoolfellows,  
Whom I will trust as I will adders fanged,  
etc

The translator evidently thought *fanged* of course means *imprisoned* (gefangen) and wrote

på hvem jeg stoler som på fangne slanger ,

I wonder who read the proofs of the riksmål version of *Twelfth Night* it is a scandal Here is a list of blunders II, 3 one speech wrongly translated, II, 4, 1 36 *older*, for *younger*, III, 4, 1 288 *skade* (damage) for *skede* (scabbard), II, 4, 1 91 *elskovskvad* (song of love) for *elskovskval* (pain of love), one speech is given to a wrong person, another addressed to a wrong person, speeches, lines, words are missing In *Romeo and Juliet* (transl G Reiss-Andersen) I, 3, 11 98—9 suggest the opposite of the English text, two speeches, one by Juliet (II, 2, 1 99) and one by Friar Lawrence (II, 3, 11 72—3) are marred by platitudes In *Othello* there are a few failings (II, 3, 11 95—6, III, 3, 1 187, IV, 2, 11 162—5, and the two last lines of Act IV) The masterpiece of the series is *The Taming of the Shrew*, in G Larsen's translation, it is filled to the brim with festive humour and exuberant mirth In general it must be said that the whole series, in spite of the blots I have pointed out, maintains a fairly high standard Most of the versions were done in connection with a theatrical performance, and they are all eminently actable

Before I finish, one word about Wildenvey's version of *As You Like It*, or *Life in the Woods*, which is not a translation but an adaptation or a paraphrase of Shakespeare's play Martin Ruud tries to defend it, I cannot It blurs the intentions of Shakespeare and changes the tone of the play No it is difficult to better Shakespeare



# ZUR BEHANDLUNG DER EIGENNAMEN IN SHAKESPEARE-ÜBERSETZUNGEN

VON

HANS RUDOLF HILTY

Den englischen Bühnen bereitet die Behandlung der Eigennamen in den Werken Shakespeares keine ernsthaften Schwierigkeiten. Die seit dem elisabethanischen Zeitalter ungebrochene Theatertradition sowie die Selbstverständlichkeit mit der die englische Sprache sich Fremdkörper einverleibt verhindern langwierige Auseinandersetzungen über diesen Punkt. Es gibt eine einzige bekannte Ausnahme, die gelegentlich einem Regisseur Kopfzerbrechen bereitet. Der Name *Andronicus*. Im Griechisch-Lateinischen ist das *ι* in der dritten Silbe eindeutig lang, so daß der Name denn auch auf dieser dritten Silbe betont wird, für das Englische ergibt sich daraus die Aussprache *Andronai'kas*. Nun zeigt aber die Art, wie Shakespeare den Namen in das Versmaß seiner Blankverse eingefügt hat, daß er offenbar das *ι* als kurzen Vokal und demnach die zweite Silbe als Trägerin des Worttons aufgefaßt hat. Allein aus der ersten Szene des Dramas lassen sich zahlreiche Beispiele dafür anführen:

And now at last, laden with honour's spoils,  
Returns the good Andronicus to Rome

Marcus Andronicus, so I do affy  
In thy uprightness and integrity

Titus Andronicus, the people of Rome

Andronicus, I do not flatter thee

In allen diesen Versen (und die Beispiele ließen sich mehrten) trägt der Name *Andronicus* den Hauptton auf der zweiten und einen Nebenton auf der vierten Silbe, so sehr auch eine freie vom Schauspielerischen her aufgelockerte Handhabung des Versmaßes zur Eigenart der Sprache Shakespeares gehört, so ist doch kaum anzunehmen, daß er hier zwar die korrekte Betonung auf der dritten Silbe im Auge gehabt, jedoch den Namen durchweg wider das Metrum in den Vers gesetzt hat. Eher dürfen wir vermuten, daß lautlich verwandte Namen wie *Andromeda* und *Andromache*, die auf der

zweiten Silbe betont werden, ihn zur entsprechenden Betonung von *Andronicus* verleitet haben, *Andromache* tritt ja in *Troilus und Cressida* auf. In diesem Falle muß sich der Regisseur also überlegen, ob er der philologisch korrekten oder der offenbar von Shakespeare vorgesehenen Aussprache und Betonung den Vorzug geben will. Aber wie gesagt, diese Unsicherheit ist für die englische Bühne ein Einzelfall. Daneben mag beim einen und anderen Namen noch die Frage auftauchen, ob eine altertümliche Lautung beibehalten oder nach der heutigen Aussprache-Gepflogenheit verfahren werden soll, dabei handelt es sich aber nur um kleine Nuancen.

Ungleich schwieriger stellt sich das Problem der Behandlung der Eigennamen, wenn Shakespeares Werke in deutscher Sprache auf der Bühne erscheinen. Albert Bassermann pflegte bei seiner berühmten Darstellung von *König Richard III* zu verlangen, daß alle Namen, einschließlich dem Namen des Titelhelden, englisch ausgesprochen wurden, offenbar empfand er die originale Lautung der Namen als einen wesentlichen Bestandteil der Milieuzeichnung. Zu dieser radikalen Lösung greift man indessen auf der deutschen Bühne selten. Eher neigt man zum anderen Extrem, so haben wir eine *Macbeth*-Inszenierung miterlebt, wo man die deutsche Aussprache so weit trieb, daß man allen Ernstes erwog, zum Beispiel den Namen *Fleance* vom Schriftbild her deutsch zu buchstabieren und damit dreisilbig auszusprechen (*Fle-ance*), man hat sich dann in letzter Stunde zu einer gemäßigten Lösung entschlossen. Verhältnismäßig häufig verbinden sich in heutigen Inszenierungen englische und deutsche Lautungen in unorganischer Weise: wir erinnern uns an eine Aufführung von *König Heinrich IV*, bei der man sich um eine möglichst korrekte englische Aussprache des doch auch deutschen Namens *Walter* (*Sir Walter Blunt*) bemühte, hingegen ruhig den Prinzen einen deutschen *Heinz* sein ließ, zu dem ihn die Schlegelsche Übersetzung gemacht hat. Jedenfalls kennt jeder deutschsprechende Bühnenkünstler die Diskussionen um die Aussprache der Eigennamen in Shakespeares Dramen, und oft findet die bühneninterne Diskussion noch eine Fortsetzung in der Presse und an der Öffentlichkeit überhaupt.

Feste Regeln für das Aussprechen fremder Eigennamen auf der deutschen Bühne gibt es nicht, auch *Siebs* (*Deutsche Bühnenaussprache*) beschränkt sich darauf, zu einer großen Zahl einzelner Namen eine bestimmte Lautung zu empfehlen, verzichtet aber auf eine grundsätzliche Regelung dieses Problems. Tatsächlich spielen im einzelnen Fall zu vielerlei Faktoren mit, als daß sich so leicht ein bestimmtes Gesetz aufstellen ließe. Vor allem hat die Meinung des Dichters auch in bezug auf die Aussprache der Namen einer theoretischen

Regelung voranzustehen, das verlangt der Grundsatz der Werktreue Wenn zum Beispiel Schillers Jungfrau von Orleans ausruft

Eh sich die Mondesscheibe füllt  
Wird kein engländisch Roß mehr aus den Wellen  
Der prächtig stromenden Loire trinken

so ist es selbstverständlich geboten, daß die Darstellerin den französischen Namen *L o i r e* hier dreisilbig ausspricht (*L o - a - r e*) weil nur so Metrum und Rhythmus des Verses richtig ausklingen

Einer Übersetzung gegenüber fühlt man sich jedoch im allgemeinen nicht im gleichen Maße zur Werktreue verpflichtet wie einer originalen Dichtung Das hat seinen guten Grund, denn vor allem will man ja den Dichter selbst und nicht seinen Übersetzer zu Worte kommen lassen Andererseits ist selbstverständlich auch eine Übersetzung wo sie künstlerischen Rang hat, ein in sich geschlossenes Sprachkunstwerk, es gelten hier grundsätzlich die gleichen metrischen und rhythmischen Gesetze wie bei einer originalen Dichtung Nicht ungestraft darf man in dieser Hinsicht gegen die Meinung des Verfassers verstoßen Vollends ist es dort, wo Unsicherheiten auftreten — wie bei der Behandlung der Eigennamen —, am Platze, zuerst einmal zu untersuchen wie es denn der Übersetzer gemeint hat

Die ältesten deutschen Shakespeare-Übersetzungen geben nun allerdings in dieser Hinsicht wenig her Denn sowohl *Wieland* wie *Eschenburg* haben ja die Shakespeareschen Blankverse fast durchweg in Prosa wiedergegeben (*Wieland* hat lediglich den *Sommernachtstraum* *Eschenburg* dazu auch *Richard III* in Versen übersetzt) Indem aber Versmaß und Reim fehlen fallen wichtige Anhaltspunkte für die Ergründung der Meinung des Übersetzers über die Aussprache der Eigennamen weg Zudem herrschte im 18. Jahrhundert noch allgemein eine große Unsicherheit in der Schreibweise fremder Namen, konnte doch *Johann Jacob Bodmer* noch von Shakespeare als vom „engelländischen *Sasper*“ sprechen Diese Unsicherheit springt einem auch aus den erwähnten Übersetzungen entgegen, oft wird zwischen verschiedenen Schreibweisen geschwankt In *Eschenburgs Macbeth* heißt es einmal *S i w a r d*, einmal *S e y w a r d*, im Personenverzeichnis zu seinem *König Heinrich IV* wird *Johann*, Herzog von *Lankaster* aufgeführt, beim ersten Auftreten aber heißt er dann *Lord John von Lankaster* Immerhin zeigt sich im allgemeinen die Tendenz zur Eindeutschung Die Königsnamen erscheinen durchweg in deutscher Form (*Heinrich Johann* usw.) ebenso der größere Teil der übrigen Vor-

namen, ferner wird häufig deutsches k für englisches c gesetzt (D u n k a n, L a n k a s t e r, K a s s i o usw) Eschenburg gibt sogar für das Land W a l l e s die deutsche Form Wallis, was kein späterer Übersetzer mehr getan hat

Gesicherten Grund betreten wir erst bei den Übersetzungen in Versen Hier lassen sich aus der Stellung der Namen im Vers einigermaßen zuverlässige Schlüsse ziehen Um ein einfaches Beispiel vorwegzunehmen, seien zunächst verschiedene *Macbeth*-Übertragungen unter dem Gesichtspunkt der Eigennamen verglichen nämlich die Übersetzung von Schiller, jene von Dorothea Tieck (im Rahmen der Schlegelschen Shakespeare-Ausgabe) und schließlich als Beispiel einer neuen Übersetzung jene von Richard Flatter Den Gedanken an eine „deutsche“ Aussprache der Namen legt die Verwendung des Namens D u n s i n a n in der Hexenszene zu Beginn des Vierten Aktes nahe

<i>Shakespeare</i>	Macbeth shall never vanquish'd be until Great Birnam wood to high Dunsinane hill Shall come against him
<i>Schiller</i>	Macbeth bleibt unüberwunden, Bis der Birnamwald auf ihn heran Rückt zum Schlosse Dunsinan
<i>D Tieck</i>	Macbeth wird nie besiegt, bis einst hinan Der große Birnams-Wald zum Dunsinan Feindlich emporsteigt
<i>Flatter</i>	Macbeth wird nie besiegt, erst wenn bergan Der Wald von Birnam zur Burg Dunsinan Kriegerisch aufsteigt

Alle drei Übersetzer stellen den Namen D u n s i n a n in die exponierte Stellung des Reims, ein wirklicher Reim entsteht jedoch in jedem Falle nur wenn der englische Name in deutscher Lautgestalt gesprochen wird Wenn die Übersetzer aber bei diesem Namen die deutsche Lautgestalt vorsehen, so wohl bei allen Namen, zum Beispiel auch beim Namen des Titelhelden In gleicher Richtung weist die Tatsache, daß der Name Edward (III Akt 6 Szene) sowohl von Schiller wie von Dorothea Tieck mit E d u a r d wiedergegeben wird, Flatter freilich behalt hier das englische Schriftbild bei

Neben diese eine Beobachtung sind nun aber andere zu stellen Aufschlußreich sind die Schlußverse des Trauerspiels

- Shakespeare* So thanks to all at once and to each one  
Whom we invite to see us crown'd at Scone
- Schiller* Und somit danken wir auf einmal allen  
Und laden euch nach Scone zu unsrer Kronung
- D Tieck* Euch allen werd und jedem Dank und Lohn,  
Und jetzt zur Kronung lad ich euch nach Scone
- Flatter* So jedem einzelnen zum Dank und Lohn  
Laden wir Euch zum Kronungsfest nach Scone

Dorothea Tieck und Richard Flatter reimen Scone auf Lohn, und auch Schiller setzt den Namen dergestalt in den Blankvers daß er unbedingt einsilbig ausgesprochen werden muß (Skon) Entsprechend verlangt in allen drei Übersetzungen das Versmaß durchgehend eine einsilbige Aussprache der Namen Rosse, Fife und Fleance Schiller geht sogar soweit im Text nur Roß zu schreiben um einer Aussprache mit dem Endungs e vorzubeugen denn eine solche Aussprache würde das Versmaß zerstören Besonders aufschlußreich ist der Name Fleance, weil hier — wir sprachen schon weiter oben davon — ein deutsches Buchstabieren nach dem Schriftbild ja sogar zu einer dreisilbigen Aussprache führen müßte Wie unmöglich das ist, kann man erproben wenn man zum Beispiel folgende zwei Verse in den verschiedenen Übertragungen liest (III Akt, 6 Szene)

- Shakespeare* Whom you may say if t please you, Fleance kill d  
For Fleance fled man must not walk too late
- Schiller* Wer Lust hat, kann auch sagen  
Fleance hab ihn umgebracht, denn Fleance entfloh
- D Tieck* Wollt Ihr, so konnt Ihr sagen Fleance erschlug ihn,  
Denn Fleance entfloh — Man muß so spat nicht ausgehn
- Flatter* Den — spricht es ruhig aus! — hat Fleance erschlagen  
Denn Fleance entfloh Man darf so spat nicht ausgehn

Während Shakespeare den Namen zweisilbig verwendet (also wohl Fli-  
enß ausgesprochen), verwenden ihn alle drei Übersetzer einsilbig, offenbar  
haben sie das englische 11-e als Fremdkörper im Lautbild der hochdeutschen  
Sprache empfunden (hat diese doch alle alten 1e in 11 monophongiert) und  
deshalb eine Aussprache mit reinem 1 ins Auge gefaßt (Flinß)

So ist der Schluß klar Wenn die Übersetzer übereinstimmend einerseits  
Dunsinan auf heran oder hinan oder bergan reimen ander  
seits jedoch die Namen Scone, Rosse Fife und Fleance als

ein silbige Einheiten in die Blankverse setzen (Skon, Roß, Faif, Flinß), so wünschen sie offenbar eine lautliche Angleichung der englischen Namen an die deutsche Artikulation, niemals aber ein deutsches Buchstabieren nach dem englischen Schriftbild. Anders gesagt: Ausgangspunkt für die Angleichung des fremden Eigennamens an die Sprache der Übersetzung ist nicht das Schriftbild, sondern das Lautbild, von diesem ausgehend wird soviel (und nur soviel) verändert, bis keine Laute mehr da sind, welche als Fremdkörper im deutschen Text empfunden werden. Diese Lösung entspricht dem gesunden Sprachgefühl und besonders dem Geist schauspielerischen Sprechens. Sie stimmt im Grunde genommen mit der Regel überein, die auf den deutschsprachigen Bühnen für die Aussprache der Fremdwörter gilt. Wenn zum Beispiel in Georg Kaisers *Gas* wiederholt der Ausruf „Der Ingenieur!“ erhoben wird, wurde eine korrekte französische Aussprache des Wortes dem Sprachstil des Stückes völlig zuwider sein. Und doch wird es keinem Verständigen einfallen, Ingenieur deutsch zu buchstabieren, sondern man wird lesen „Der Inschenjör!“ (wie das auch Siebs verlangt).

Trotzdem bleibt die Frage offen, wie weit diese an sich klare und gesunde Regel, die sich aus der Betrachtung der Übersetzungen von Shakespeares *Macbeth* ergibt, für die Behandlung fremder Eigennamen auf der deutschen Bühne überhaupt Geltung beanspruchen kann. Bei einem ausgesprochenen Milieustück — sagen wir bei *Lady Windermeres Fächer* von Oscar Wilde zum Beispiel — wird man die lautliche Angleichung der englischen Namen lieber nicht vornehmen, weil hier die fremde Lautung mit zur Milieuzzeichnung gehört. Ob einzelne Stücke Shakespeares von dieser Überlegung betroffen werden, ist eine Frage des Ermessens, wir haben bereits erwähnt, daß Bassermann *König Richard III.* so verstanden haben wollte.

*Macbeth* ist nun aber auch insofern ein einfaches Beispiel, weil darin (abgesehen von dem nebenbei erwähnten Edward) keine Vornamen vorkommen. Bei den Vornamen nämlich stellt sich nicht nur die Frage nach der Aussprache, sondern hier muß sich der Übersetzer überlegen, ob er sie im vollen Sinne in die Sprache der Übersetzung übertragen will. August Wilhelm von Schlegel hat sich in seiner Shakespeare-Übersetzung eindeutig zur Übertragung der englischen Vornamen entschlossen. Dies gilt zunächst für alle Königsnamen. Aber auch eine familiäre Kurzform wie Hal (Falstaff zu Prinz Heinrich in *Heinrich IV.*) versuchte er mit dem deutschen Heinz möglichst adäquat wiederzugeben. Der Beiname von Heinrich Percy im gleichen Stück, Hotspur, den Wieland und Eschenburg noch unübersetzt in den

deutschen Text übernehmen übersetzte er in Heisporn Falstaff erscheint zwar in Schlegels Personenverzeichnis noch als Sir John Falstaff wird dann aber von Prinz Heinrich im Gespräch doch Hans genannt Richard Flatter ist in allen diesen Übersetzungen von englischen Vornamen dem Vorbild Schlegels gefolgt und hat konsequenterweise Falstaff auch im Personenverzeichnis als Junker Hans Falstaff eingeführt Man kann sich freilich heute fragen ob es in den Shakespeare-Übersetzungen für alle Zeit bei dieser Losung bleiben wird Im Laufe der letzten Jahrzehnte hat sich das Verhältnis des Deutschsprechenden den fremden Vornamen gegenüber gewandelt die Namen sind ihm immer mehr als unantastbar, gewissermaßen als Bestandteil der Individualität und damit auch als unübersetzbar vorgekommen Während die zweite Ausgabe von Eschenburgs Shakespeare Übersetzung den Dichter noch Wilhelm Shakespeare nannte, ist es uns heute ganz selbstverständlich ihn William zu heißen Königsnamen werden zwar auch heute noch am leichtesten übersetzt Aber immerhin beginnt man in der geschichtswissenschaftlichen Literatur zum Teil bereits, von Louis XIV anstatt wie bisher von Ludwig XIV oder von Henry VIII anstatt von Heinrich VIII zu sprechen Daß diese Entwicklung zur Unantastbarkeit des Namens auch in England bekannt ist zeigt ein Blick auf die neuesten britischen Münzen bisher erschien der Königsname auf den Münzen immer latinisiert zuletzt GEORGIVS VI DEI GRATIA REX, die neuen Geldstücke mit dem Bild der jetzigen Monarchin geben aber deren Namen selbst in der lateinischen Inschrift in englischem Schriftbild wieder ELIZABETH II DEI GRATIA REGINA Sollte diese Entwicklung fortschreiten so wird man eines Tages auch darüber diskutieren, ob eine neue Shakespeare-Übersetzung nicht die englische Form der Königsnamen also Henry, John usw beibehalten müsse Wenn bisher solche Diskussionen nicht aufkamen, so ist dies vielleicht lediglich der Autorität der Schlegelschen Übersetzung zuzuschreiben

Daß diese Autorität sich nicht immer glücklich auswirkt zeigt die Behandlung der Eigennamen in *Romeo und Julia* Nach dem *Sommernachtstraum* den Schlegel gemeinsam mit Bürger übersetzt hatte war *Romeo und Julia* seine erste selbständige Shakespeare-Übertragung, es fehlte ihm hier noch die Stilsicherheit, die er sich im weitem Verlauf seiner Übersetzungsarbeit aneignete, und das wirkte sich auch bei der Behandlung der Namen aus Dabei lagen hier die Dinge an sich schon außerordentlich schwierig weil es sich ja nicht um englische sondern um italienische Namen handelte, die nun durch die Vermittlung Shakespeares in eine deutschsprachige Nachdichtung gelangten Während es bei antiken Namen selbstverständlich war die im Deutschen

übliche Form einzusetzen also aus dem Shakespeareschen Antony einen Antonius zu machen und sogar bei Andronicus die philologisch korrekte Betonung auf der dritten Silbe wiederherzustellen zeigten sich die Übersetzer diesen italienischen Namen in *Romeo und Julia* gegenüber sonderbar hilflos so daß leider bei diesem dichterisch herrlichen und auch auf unsern Bühnen oft gespielten Werk die Namensverhältnisse in den deutschen Übersetzungen besonders verfahren sind

Bekanntlich findet sich die älteste Gestaltung des Stoffes in der Novelle *Giulietta e Romeo* von Luigi da Porto die erst nach dem frühen Tod des Dichters (1529) in Venedig gedruckt wurde (1535) Schon vor Shakespeare tauchte das unglückliche Liebespaar in der englischen Literatur auf vor allem in Arthur Broockes form- und klangschonem Epos *Romeus and Juliet* Wir können an dieser Stelle auf diese Zwischenglieder der Überlieferung nicht eintreten Es genügt, festzuhalten daß bei Shakespeare die ursprünglich italienischen Eigennamen weitgehend dem englischen Sprachgebrauch angeglichen sind Giulietta wird zu Juliet, Tebaldo zu Tybalt Fra Lorenzo zu Friar Laurence, der Diener Pietro zu einem Peter usw Von den beiden Familiennamen ist der eine, der bei Luigi da Porto Montecchi lautet dem Namen einer englischen Adelsfamilie angepaßt worden und erscheint als Montague, der andere ist leicht umgemodelt worden so daß er sich lautlich gut in den englischen Text einfügt Capulet gegenüber Capelletti im italienischen Vorbild Aber auch die Namen, die äußerlich die italienische Form beibehalten, werden lautlich vom Englischen einverleibt So werden beim Namen Romeo, der im Italienischen dreisilbig ist und den Ton auf dem e trägt bei Shakespeare die zweite und dritte Silbe zusammengezogen und der Name stets zweisilbig in den Blankvers gesetzt, zumeist mit dem Ton auf der ersten Silbe Dafür zwei Beispiele

Three words dear Romeo and good night indeed (II/3)  
Is father mother Tybalt Romeo Juliet (III/2)

Jedenfalls wirkt in der Fassung Shakespeares der Namenbestand einheitlich das Italienische schimmert durchs Englische durch ohne daß empfindliche Diskrepanzen entstünden Diese glückliche Einheitlichkeit der Namenlautung die zur schonen Geschlossenheit der ganzen Stimmung des Werkes mit beiträgt ist in keiner Übersetzung auch nur annähernd getroffen worden Was uns da entgegentritt — und zwar von Wieland und Eschenburg bis zu Richard Flatter —, ist ein unerfreuliches Gemisch von Italienisch, Englisch und Deutsch



wobei die Anteile der verschiedenen Sprachen störend aufeinanderstoßen  
Dies sei an einigen Beispielen illustriert

Es treten in *Romeo und Julia* zwei Franziskanermonche auf die bei Shakespeare Friar Laurence und Friar John heißen Von ihnen kommt bei Luigi da Porto nur einer vor, er heißt dort Lorenzo Bei Eschenburg stehen dann ein Pater Lorenzo und ein Pater John nebeneinander Schlegel (und mit ihm auch Goethe in seiner Bühnenbearbeitung von 1811) läßt dem Bruder Lorenzo seinen italienischen Namen macht aber aus seinem Konfrater willkürlich einen Bruder Marcus Flatter nennt diesen dann Bruder Johannes Aber noch kein Übersetzer hat es fertiggebracht, die Namen der beiden Monche in der gleichen Sprache wiederzugeben also entweder deutsch Laurenz und Johannes oder aber italienisch Lorenzo und Giovanni Eine entsprechende Sprachverwirrung herrscht unter den Dienern des Hauses Capulet, sie heißen bei Shakespeare Sampson, Gregory und Peter (also durchwegs englisch), bei Eschenburg, Sampson, Gregorio und Peter (englisch-italienisch-deutsch!) bei Schlegel und Flatter übereinstimmend Simson, Gregorio und Peter (deutsch-italienisch-deutsch) während Goethe ihnen überhaupt keine besondern Namen gibt

Unverändert aus dem Shakespeareschen Text sind von allen Übersetzern die Namen Montague, Capulet und Tybalt übernommen worden Eschenburg schreibt dabei Kapulet Der Name Montague hat auf deutschen Bühnen schon zu Unsicherheit über die Aussprache der letzten Silbe geführt (-gu wie englisch, oder -gwe oder -ge?) Besonders gedankenlos dünkt uns die Übernahme der Namensform Tybalt in den deutschen Text Bei Luigi da Porto heißt der unglückliche Vetter Julius Tebaldo Das ist die normale italienische Form des spätlateinischen Theobaldus Der Engländer empfindet denn auch sehr richtig heute noch Tybald als Nebenform zu Theobald Ob zur Zeit Shakespeares die erste Silbe diphtongisch (Ta1-) oder schon, wie heute, mit kurzem 1 ausgesprochen wurde kann dahingestellt bleiben, jedenfalls ist der Laut kein langes 1 (wie es Siebs für die deutsche Bühne verlangt) und noch weniger ein ü wie man es auf deutschen Bühnen und in deutschen Schulen heute häufig hört — als ob es sich um ein griechisches y handelte! Der Tubalt, der so schließlich herausgekommen ist gehört überhaupt keiner Sprache mehr an, das ist weder italienisch noch englisch, noch deutsch Warum hat noch kein Übersetzer entweder die italienische Form Tebaldo wiederhergestellt oder aber eine deutsche Form eingesetzt Theobald oder auch Dietbald oder Diebold?

Auch die Art, wie die Übersetzer die Namen der beiden Liebenden behandelt haben gibt zu denken Bei *R o m e o* hat Schlegel nicht die italienische Lautung wiederhergestellt (dreisilbig mit Ton auf dem e), aber auch nicht die Shakespearesche übernommen (zweisilbig mit Ton zumeist auf der ersten Silbe) sondern eine dritte Möglichkeit gewählt, bei ihm wird der Name durchwegs dreisilbig in den Vers gesetzt, aber so, daß der Hauptton auf die erste und ein (oft peinlich wirkender) Nebenton auf die dritte Silbe fällt

O Romeo! Warum denn Romeo? (II/2)  
 Und will hinfort nicht Romeo mehr sein (II/2)  
 Drei Worte, Romeo, dann gute Nacht (II/2)

Richard Flatter hält sich zum Teil an diese Schlegelsche Gepflogenheit

Und bin von nun an nie mehr Romeo! (II/2)

Daneben verwendet er aber den Namen häufig freier, wobei er eine zweisilbige Aussprache in Anlehnung an Shakespeare im Auge zu haben scheint

O Romeo, Romeo! Warum „Romeo“! (II/2)  
 Auch ohne Namen Romeo, wirf ihn ab (II/2)

Vollends haben uns den Namen *J u l i a* die Übersetzer beschert Bei Wieland Eschenburg und Goethe hieß das Mädchen sogar *J u l i e* Immerhin noch besser als *J u l c h e n*! Man mag den Namen als gute deutsche Form gelten lassen, kann aber doch nicht darüber hinwegsehen, daß damit eine Verschiebung eingetreten ist, die deshalb ins Gewicht fällt, weil es sich um eine Hauptgestalt des Trauerspiels handelt Die Shakespearesche *J u l i e t* steht der italienischen *Giulietta* lautlich noch sehr nahe, ebenso die französische *J u l i e t t e*, das kann man aber von der deutschen *J u l i a* nicht mehr sagen Mit dem Verzicht auf die Diminutivendung ist all das Herzlich-Jugendliche weggefallen, das im ursprünglichen Namen enthalten war, eine *J u l i a* stellt man sich ernster und alter vor als eine *Giulietta* oder *J u l i e t* Daß die Tragik über ein weibliches Wesen hereinbricht, das noch halb ein Kind ist, wird einem deshalb bei den deutschen Übersetzungen nicht so unmittelbar bewußt wie bei *Luigi da Porto* oder im Shakespeareschen Text Übrigens hat Richard Flatter nicht ungeschickt der Amme einmal die italienische Form in den Mund gelegt

Herrgott! Wo steckt das Kindchen? He, *Giulietta*! (I/3)

(Bei Shakespeare God forbid! Where's this girl? What, *Juliet*!)

Sonst aber halt sich auch Flatter an die Überlieferung der deutschen Übersetzungen und sagt Julia Wie autoritär diese Überlieferung wirkt zeigt übrigens die neueste Übersetzung der Novelle von Luigi da Porto durch Hermann Augustin (Basel 1944), während der Übersetzer sonst alle Namen und Titel italienisch wiedergibt — die Eltern des Mädchens heißen Messer Antonio und Madonna Giovanna —, macht er einzig aus der Giulietta doch eine Julia

Trotz allem aber glauben wir daß für dieses Drama eine Lösung die dem bisher herrschenden Sprachenwirrwarr in der Behandlung der Eigennamen ein Ende setzt und für die deutsche Bühne befriedigend ist nur dadurch erzielt werden kann, daß sich einmal ein Übersetzer zu einer vollständigen Restituierung des italienischen Namenbestandes entschließt, dem Lorenzo also den Giovanni, dem Gregorio den Pietro beigesellt, den Vetter des liebenden Mädchens Tebaldo nennt und die beiden verfeindeten Hauser Montecchi und Capelletti Diese Lösung liegt deshalb nahe weil die italienische und die deutsche Sprache in ihrem Lautbestand und ihrer Artikulationsbasis einander näher stehen als jede von ihnen der englischen Zudem ist gerade *Romeo and Juliet* eines der wenigen Shakespeareschen Dramen, bei denen das Milieu bestimmend wirkt und zwar ist es hier das Milieu der italienischen Renaissance mit seinem bunten Leben und seinen galanten Festen wo der Mensch sich seiner Fähigkeit zu individueller Leidenschaft bewußt wird und wo es keinen höheren Schwur als den Schwur beim eigenen Selbst gibt, auf dessen Hintergrund die tragische Geschichte der beiden Liebenden ihr gebührendes Profil erhält Um dieses Milieu auch für den heutigen deutschsprechenden Theaterbesucher zu unterstreichen, scheint uns — neben der szenischen Gestaltung — die Rückkehr zu den italienischen Namen ein naheliegendes Mittel Wir würden es dabei wagen sogar aus der Julia endlich wieder eine Giulietta zu machen wissend, daß wir gerade bei diesem wichtigen Namen dadurch auch Shakespeare wieder näher kämen Die derart wiederhergestellte Einheitlichkeit würde das Gesamtwerk wieder in größere Nähe zum Urtext bringen

Indessen ist es freilich nicht in erster Linie der Sinn dieses Aufsatzes Regeln festzulegen und Ratschläge an künftige Shakespeare-Übersetzer zu erteilen Sein Sinn ist vielmehr, aufzuzeigen, daß die Behandlung der Eigennamen in Shakespeare-Übersetzungen eine Angelegenheit ist, über die man nicht allzu leicht und allzu unüberlegt hinweggehen darf Wir sind es der großen dichterischen Kraft Shakespeares schuldig auch bei diesem kleinen Teilproblem alle Kraft der Überlegung zusammenzunehmen um zu einer wenn auch nicht idealen so doch vertretbaren und überlegten Lösung zu kommen Bei jedem

einzelnen Werk stellt sich das Problem neu und anders das ergibt sich aus dem lebendigen Reichtum der Welt Shakespeares Mag sich beim einen die Wiederherstellung der Einheitlichkeit aufdrängen so gehört beim andern gerade das Ineinanderspielen verschiedener Welten — auch in der Lautung der Eigennamen — zum Wesen des Stüekes

Dabei sehen wir die Frage nach der Behandlung der Eigennamen in Shakespeare-Übersetzungen noch auf einem weitem Hintergrund Immer mehr wird für den heutigen Menschen die Sprache zu etwas Geschriebenem sie ist nur in zweiter Linie noch etwas Gehörtes Gerade bei Eigennamen geht heute durchweg das Schriftbild dem Lautbild voran Wer vom lebendigen Geist der Sprache ausgeht, kann diese Entwicklung nicht anders als mit Besorgnis verfolgen Oft genug läßt sich aufzeigen wie es so zum blühendsten Blodsinn kommen kann Dazu noch ein paar Beobachtungen Im Jahre 1912 haben englische Forscher bei Amarna die Buste einer altagyptischen Königin ausgegraben Auf Grund ihrer Kenntnisse der agyptischen Schriftzeichen stellten sie fest daß diese Königin einen Namen getragen habe der etwa Nafer-ti-ti ausgesprochen wurde sie schrieben ihn richtigerweise auf englisch Nofretete Der Deutsche aber ging nun nicht, wie es sinnvoll gewesen wäre, ebenfalls von den Lauten aus, sondern vom englischen Schriftbild und spricht nun unsinnigerweise Nofretete (während der sprachsicherere Franzose richtig Nefertiti schreibt) Entsprechendes geschah mit dem Namen des indischen Dichters Philosophen und Musikers Rabindranath Takur, die Engländer schrieben den Namen Tagore, um in ihrer Schrift ungefähr das indische Lautbild wiederzugeben, wenn aber Deutsche Tagore aussprechen ist es wiederum eine offenkundige Gedankenlosigkeit Und ins gleiche Kapitel gehört der Name des gegenwertigen Präsidenten der Vereinigten Staaten, sein Vorfahr, der nach Amerika auswanderte war natürlich ein deutscher Eisenhauer In Amerika schrieb man den Namen jedoch Eisenhower, weil ow im Englischen den gleichen Lautwert wiedergibt wie au im Deutschen, wie kopflos ist es da wenn man nun — wie man es in Deutschland gelegentlich hört — dieses ow wie ein deutsches ow ausspricht! Solche Beispiele die aus dem Vorrang des Schriftbildes vor dem Lautbild im Sprachbewußtsein des heutigen Menschen zu erklären sind ließen sich leicht mehren Von den erwähnten Fällen bei der Behandlung der Shakespeareschen Eigennamen in deutschen Übersetzungen gehört etwa die gedankenlose Übernahme der Namensform Tybalt, besonders in der Lautung Tubalt, in diesen Zusammenhang aber auch die Tatsache daß ein Theater einmal erwog, den Namen Fleance dreisilbig deutsch zu buchstabieren Und indem wir uns bei der Behandlung der Namen in Shakespeare-Übersetzungen und bei

Shakespeare-Aufführungen auf deutschen Bühnen zur Gewissenhaftigkeit erziehen wird auch allgemein die Lautgestalt der Sprache gegenüber der Schriftgestalt verteidigt. Auf dem Theater wird ja die dichterische Sprache immer wieder aus der Verbannung ins bloße Schriftbild erlost: erklingt sie als Lautgestalt aus dem Munde des Schauspielers. Darin liegt eine große Aufgabe und Verpflichtung: dieser Verpflichtung der Bühne als Hüterin der Lautgestalt der Sprache gilt es auch bei der Behandlung der Eigennamen zu genügen. Dies gilt doppelt angesichts der Meisterwerke des Dichters, der wie kaum ein anderer aus der Situation des gesprochenen Wortes heraus gestaltet hat.

# SHAKESPEARE'S PURPOSE IN MIDSUMMER-NIGHT'S DREAM

VON

GEORGE A BONNARD

Shakespeare, as we all know, loved to bring together in the same play a variety of diverse and even incongruous elements. Of none of his plays is this truer than of *Midsummer-Night's Dream*. It would be difficult to imagine a more fantastic combination of heterogeneous elements drawn from all kinds of sources. Chaucer gave him Theseus and Hippolyta and suggested the festivities that marked their wedding, as well as the idea of connecting with the story of the Duke of Athens and his fair captive another story of young men who are rivals in love. Ovid provided him with Pyramus and Thisbe. Out of a blend of classical reminiscences, notions derived from folk-lore, a literary and dramatic tradition he evolved his own fairy-world. To those borrowed elements he freely added others out of his personal experience. But whatever he chose to use he altered to suit his purpose. His Theseus is wholly different from Chaucer's. The love story of his young Athenians is a parody of the love story of Palamon and Arcite. Quince's "Pyramus and Thisbe" is a ludicrous caricature of Ovid's touching narrative. Oberon and Titania, elves and fairies, Puck himself are essentially different from the King and Queen and inhabitants of any traditional fairy land. And neither had Bottom and his friends exact prototypes in actual life nor was there ever such court performance of a play as theirs. The poet's fancy holds undisputed sway over all his material. Whatever is, in the world of facts or fiction, is his to do what he likes with. But the originality of *Midsummer-Night's Dream* is not merely due to the manner in which Shakespeare used what he freely borrowed,

<sup>1</sup> Lecture given at the 1953 Shakespeare Conference at Stratford upon Avon

it also lies in the combination itself of all those elements into a comedy. For there can be no doubt that he alone was responsible for bringing together the wedding of the Duke of Athens and the Queen of the Amazons, the story of young men in love with the same girl, the staging and acting of a tragedy by humble mechanics, and a fairy world. And he can hardly have done so merely for the sake of making sure that every one in his audience would be sure to get something to his taste, or simply because it amused him to concoct a successful hotch-potch. He must have had some definite purpose. To find out what that purpose may have been may not add to our enjoyment of the play. It may help us to a fuller understanding of it. I propose to try and bring it to light by briefly discussing first each of four main elements and then the structure of the comedy.

Theseus, the Duke of Athens, and his captive Hippolyta whom he marries are no longer young people. As Oberon reminds Titania, Theseus has had a long and varied experience as a lover before conquering the Queen of the Amazons. And the long war Hippolyta has sustained against Theseus compels us to imagine her past her youth. There is something matter of fact about their union. There is no conventional love-making between them, they never even speak of their love. They remind us of Petruchio and Katharina in the latter part of *The Taming of the Shrew*. Not only do they stand for good honest human love shorn of any romantic nonsense, but what does Theseus tell his bride?

Hippolyta, I wooed thee with my sword  
And won thy love doing thee injuries

Could not Petruchio have addressed his wife in the same words? But one thing is certain: their deep happiness, the strong quiet joy they find in each other. Every word of Theseus bespeaks his satisfaction at having found a true mate at last, one that he feels sure will be a good wife to him, a helpful companion through life, one also that will know how to keep her place, as her silence proves when he discusses Hermia's

marriage with Egeus and the young lovers Throughout that scene the Duke acts the sovereign judge of course and Hippolyta knows she has no business to interfere, which is not only tactful but highly sensible of her And how full of common sense they are when they come upon the lovers asleep in the wood, when they watch the play performed in their honour! In fact, whenever they are present, the air we breathe is light, invigorating, and healthy, the atmosphere is clear, and in it all things appear in their true outlines and colours, in their due proportions and just relations, a wholly sane view of life seems to prevail In their eyes, the fairy world does not exist The King and Queen of the fairies may have come to Athens to bless their wedding they are totally unaware of it When they come to the wood with their hounds and huntsmen, their arrival is enough to restore sober reality to that scene of so many delusions, to chase all supernatural beings away Neither Oberon, nor Titania, nor the fairies, nor Puck can possibly meet them, they all vanish "into thin air", and at the clear, shrill sound of the hunting-horns the lovers wake up, all their dreams at once dispelled With Theseus and Hippolyta reality reasserts itself, and triumphs over a world from which reason had fled But large-minded as he is, full of gentle forbearance for the limitations and absurdities of other people, the Duke is no enemy to imagination He has no desire to suppress it or curb its activity, for he knows its value He merely wishes it not to usurp the place of reality For him there must be no confusion between its creations and the actualities among which we live His outlook is as broad as can be, and eminently reasonable Hippolyta's is just as sensible, but narrower Together they stand for experience, intelligent use of it, good sense and reason

In full contrast to them, Shakespeare has placed his fairies, with their kingdom in that vague, dream-like East from which legends and myths and impossible stories seem to be for ever coming, with their motion that takes no account of space and time, their love of the moon and her beams, their delight in the dusk and the twilight, that is in the season for dreams, whether one is awake or asleep For the fairies are



essentially the bringers of dreams to mortals, as Mercutio tells Romeo And, as Gervinus rightly notes, Shakespeare has given his fairies a character in harmony with their function Just as in our dreams we lose all sense of responsibility, all moral impulse so Oberon, Titania and all their subjects have no morality, no delicate feelings Puck feels no compunction at the effects of his mischievousness, no sympathy for the affliction of the lovers

Shall we their fond pageant see?  
Lord what fools these mortals be!

Then will two at once woo one  
That must needs be sport alone

And again when Lysander and Demetrius, sword in hand, step aside to fight their quarrel out, and the comedy suddenly takes on a sinister aspect, Puck not only proclaims himself blameless but adds

And so far am I glad it so did sort  
As this their jangling I esteem a sport

Or take Titania on awaking from her delusion, she feels no regret, no shame, and there is no scene of reconciliation with her husband her resentment makes her forsake him, and they make it up in a dance, there is no trace of a real feeling in her And just as our fairies know no moral impulse, so they never think They are exquisite, but brainless creatures The means they use to exert their influence on men are strictly material changing the lovers' eyes, turning Bottom into an ass-headed monster, counterfeiting voices Where they reign sense impressions, uncontrolled by reason or common sense, develop unchecked and fancy is allowed free play No wonder that their life should be all given up to the pleasures of the senses And because their senses must be for ever delighted, their desire is for all that is most choice, finest and pleasantest, singing and dancing best expresses their unchanging mood of thoughtless happiness Were it not for that sense of

beauty, they would form but an ugly little world, what with their heartlessness, their moral insensitiveness, their thorough materialism, their lack of brains But their instinctive love of whatever pleases their delicate senses, their natural association with flowers and butterflies, nightingales and glow-worms, their hostility towards all repulsive creatures, spiders and bats, snakes and black-beetles, redeem them in our eyes and lend them a power of enchantment from which there is no escape Still the atmosphere in which they live and move is, to men in their senses, disquieting, even oppressive All the laws, moral and material, that govern the world of reality, have no existence in the dream-world of the fairies In it therefore we no longer know where we are, we have lost our bearings, our sense of being in harmony with our eyes and lend them a power of enchantment from which there is no seem to hover on the brink of lunacy, we feel that at any moment some irresistible delusion, some overpowering image may seize hold on us Helpless in the grip of lawless fancy, we feel driven here and there until Theseus and Hippolyta, models of human dignity, arrive unexpectedly and, by their mere presence, deliver us of the "nothings" that were tormenting us, and we can exclaim with Demetrius

These things seem small and undistinguishable  
Like far-off mountains turned into clouds

Dreams, says Mercutio,

are the children of an idle brain,  
Begot of nothing but vain fantasy,  
Which is as thin of substance as the air  
And more inconstant than the wind

The world of Theseus and Hippolyta and the world of Oberon and Titania are exclusive of each other At no point do they really meet But the two pairs of lovers and the simple-minded artisans waver between them and fall under the influence now of the one and now of

the other Sound sense and the delusions born of *vain fantasy* struggle for the possession of their souls, and in this they are alike But in every other respect how far apart the lovers and the *hardhanded men*, Bottom and his companions, appear to be The lovers belong to the upper ranks of Athenian society, Hermia's father, Egeus, is admitted to the ducal presence whenever he likes, and addresses Theseus almost like an equal, the young man whom he wishes his daughter to marry is one of those young men whose doings cannot leave the sovereign indifferent, the Duke who had heard of Demetrius' breach of faith with Helena had meant to speak to him about it, and no one thinks of disputing Lysander's claim to be *as well derived, as well possessed* as his rival, they are courtiers all After delivering his sentence on Hermia, Theseus bids Egeus and Demetrius come along with him *I must employ you in some business and confer with you* No wonder therefore that Egeus should be in attendance on the Duke when, on the morning of his wedding-day, he goes hunting with his bride, that the two couples, at Theseus' order, should be married in the same temple and at the same time as he and Hippolyta Peter Quince and his friends stand at the other extremity of the social scale Weaver, bellows-mender, tailor, tinker, theirs is the humblest class of respectable citizens Between them and the court circles there is a gulf Listen to Snug the joiner rushing in to tell the others that the Duke is coming from the temple *Masters, he exclaims, the Duke is coming from the temple, and there is two or three lords and ladies more married* His excitement is that of one whose only source of information is public rumour And when they hear their play has been chosen and they must perform it before the Court, they tell one another, in a highly perturbed state of mind in which dismay mixes with elation, not to forget to put on clean linen, and Bottom adds *And, most dear actors, eat no onions, nor garlic, for we are to utter sweet breath* Clearly garlic and onions are articles of daily consumption with them, and clean linen an unusual experience This contrast between the lovers and the artisans as regards their social status is carried out in their speech Lysander and Demetrius, Hermia and

Helena, are always made to use verse and even rhymed verse — they use blank verse when their feelings are roused —, they are fond of concerts and quibbles, of delicate images, many of them exquisite poetry Their language is the outcome of a refined education Bottom, on the opposite, uses prose, in spite of his pretensions, for he is fond of big words, of words smacking of books and learning, but he neither knows their true form nor exactly what they mean, and his ridiculous misuse of them is evidence of his illiteracy And his companions naturally speak good simple English prose

But however different they may be, our young aristocratic lovers and our poor mechanics all suffer from delusions Imagination or fantasy makes fools of them all They all enter the dream-world of the wood where the fairies have them at their mercy But it is not by mere chance that they fall under their baneful influence They are partly responsible for their misfortunes For what is our poor uneducated artisans' ambition to act a play, and act it in the presence of the Duke, but clear evidence that, for the time being, they have lost their common sense? What is Bottom making of himself if not an ass when he confidently proposes to take all the main parts in the tragedy? And as to the lovers, is not love and fancy one and the same thing in their eyes?

What the brief examination of the four main elements of which our comedy is composed is perhaps enough to suggest, namely that the poet did not bring them together without some other purpose than merely to please his audience, an analysis of the structure of the play may bring out more plainly As its title implies, *Midsummer-Night's Dream* is a dream, such a dream as one might dream on the very night when, according to popular superstition, every one was more or less threatened with lunacy But it is not altogether a dream It neither begins nor ends as such It begins in a world in which people are not only wide awake, but quite normal and it ends in the same matter-of-fact atmosphere There is a definite entrance into the dream-world, and a no less definite coming out of it Before we enter it, we are in the everyday world of realities to which the whole of the first act belongs Still there already

one is aware of a deviation from what might be called the straight line of common sense. So long as they are in the presence of Theseus and Hippolyta, how clear-headed, single-minded and sensible Hermia is, how reasonable Lysander, protesting of their right to get married against Egeus' wish. Has not their attitude convinced the Duke that theirs is the kind of love that should not be opposed? What is the "private schooling" he says he has for both Egeus and Demetrius if not some remonstrance by which he means to persuade them to give up their foolish opposition? Does he not, by ordering them to come away with him, leave the lovers together free to plan their escape? But as soon as Hermia and Lysander find themselves alone, imagination reasserts its power over them and they prettily expatiate on the misfortunes that are bound to cross the course of true love, and decide to elope. Our grip on the actual seems to get loose. And this impression is deepened when suddenly Helena appears, complaining of her lover's faithlessness, she it is that, in some of the most significant lines of the play, identifies love with imagination, the power to turn things into what they are not, the power that deprives one of all judgment.

Things base and vile holding no quantity  
Love can transpose to form and dignity  
Love looks not with the eyes but with the mind  
And therefore is winged Cupid painted blind  
Nor hath Love's mind of any judgment taste

In the next scene, in Quince's little house where his friends have all met to receive their parts, we are still in wholly real surroundings, most realistically suggested. But how strongly does fantasy sway our amateur players! Of their ability to act as well as the best professionals they have not the slightest doubt. Bottom in particular is already living in a world of dreams and delusions. So that, when the end of the first act is reached, we are ready to leave the world we know and enter another. And that other world is at once ushered in by the meeting and the dialogue of Puck and a Fairy. From this moment and throughout the

long night that follows we remain in that strange unreal world where everything is different from what we are used to. We are in a wood, the wood that Lysander and Hermia were to cross on their way to the old dowager aunt's house, the wood that the Athenian artisans had chosen as a quiet convenient place for their rehearsal, a real wood therefore, not far from Athens and the palace of the most reasonable of sovereigns — but the Fairies have taken possession of it and changed it into a haunted wood. Time within it is no longer what it is outside it: a few hours of a single night is all that lovers and mechanics seem to be there, but for them, so long as they are the victims of delusions, time indeed has stopped and when sanity is restored to them, we find that for Theseus and Hippolyta four days have elapsed. Just as the physical law of time is suspended in this dream-world, so has it nothing to do with measurable space: the wood has become illimitable, for the poor mortals that enter it, there is no coming out, they wander in it endlessly and never find an issue, they roam or rush hither and thither in it, only to lie down in the end, unutterably weary, and lose all consciousness in sleep. For the 2nd Act, the 3rd and the beginning of the 4th, that place outside time and space is the sole scene of the action, and whatever happens in that central part of the play can only be understood in reference to its illusory character. When Demetrius, pursued by Helena, mad, as he himself says, because he has long and vainly sought for Hermia and Lysander, *wood within this wood*, — is not this quibble more than a mere pun? — appears at last, Oberon is present though invisible to them, and we cannot but connect his presence with their utterly unreasonable behaviour. Likewise, in the next scene, Lysander and Hermia seem to labour under some baneful influence, they have lost their way and rest they must. On awaking from his sleep, his eyes anointed by Puck with the juice of *Love-in-idleness*, Lysander sees Helena and at once falls in love with her, forgetting Hermia. And like many a victim of delusion, he is fully persuaded that he is acting most reasonably.

The will of man is by his reason swayed  
And reason says you are the worthier maid

Reason becomes the marshal to my will,  
And leads me to your eyes

When it is the turn of the small band of Athenian artisans to come under the spell of the enchanted wood, they bring with them at first a breath of fresh air from the normal world. Their homely manners, their naive discussion of the problems of staging they must solve seem to dispel the distracting atmosphere in which *Hermia* has just dreamt her fearful dream and woke up to find it true. For a while they do not attract the fairies' attention. The rehearsal begins and Bottom undergoes his monstification. The dream-world, in the person of Puck, has suddenly reasserted itself. Frightened out of their wits, the simple-minded artisans scatter in all directions, while Bottom, alone unconscious of the accident which has turned him into an ass, wonders at their flight. He is the chief victim of Puck. And rightly so. For what is he when he advises Quince to explain in a prologue that they *will do no harm with their swords*, and that *Pyramus is not killed indeed*, when he shows how easily Snug may prevent the lion he is to impersonate from frightening the ladies? what is Bottom the stage-manager who does his best to destroy all illusion, but an ass? For if it be foolish to be, like Lysander and Demetrius, the slaves of mere images, it is no less foolish to reduce all life to a hard and narrow common sense. But ass-headed Bottom serves another purpose, too. He is used to emphasize the idea of the power of love to lead one astray by making things seem what they are not, that idea that *Helena* had expressed earlier in the play. Here it is the Queen of the Fairies herself, the mother of illusions, who is made to serve as an illustration of her own powers to seduce mortals. *Titania*, with her instinctive preference for whatever is most refined, most delicate, in love with the portly weaver, a rude unwashed fellow, the very antithesis of refinement and delicacy!

And now what with Lysander pursuing Helena, Demetrius suddenly returning to his former love, Hermia doubly forsaken, Bottom transformed, Titania doting upon him, distraction reigns supreme in the haunted wood. How far such distraction can go is shown in the great scene of the 3rd Act, with the human passions in it rising to their climax in the deadly quarrel between the two young men, when the comedy assumes for a moment, as I said, almost a tragical aspect. But for a brief moment only, for Puck parts them, and sleep overcomes all the actors in that comedy of errors caused by the dotage of imaginary love. And in that sleep sense will be restored to them. The effect of *Love-in-idleness* will be corrected by anointing their eyes with *Dian's bud*, love born of idle fancy replaced by love born of the heart, real enduring affection. With Oberon and Titania reconciled, the long night in the haunted wood comes to an end. The twittering of the morning lark is heard and in the growing light all the Fairies trip away in sober silence. At the sound of hunting-horns, Theseus and Hippolyta arrive and with them the world is fully restored to sanity. The lovers awake and their long errors appear but as idle dreams to them, and they are soon able to appreciate the full absurdity of the fate of Pyramus and Thisbe.

In the first Act, as we have seen, if owing to the Duke and his bride the outlook is generally healthy, normal and sensible, Lysander and Hermia, despite the genuineness of the love that unites them, still preserve romantic notions ultimately derived from the medieval idealisation of love, Demetrius suffers from a worse delusion and the artisans really live already in the dream-world of those who, unaware of their limitations, are guilty of presumptuousness and are likely to make fools of themselves. In the last Act, with Demetrius cured of his sickness — the word is his — and married to Helena, with Lysander and Hermia man and wife, all trace of romantic nonsense has disappeared from the relations of the lovers towards one another. They have become sensible creatures as Theseus and Hippolyta were from the first. Reality has triumphed over unreality, the world of facts over



the world of dreams, the right sort of love that leads to its natural consummation in marriage over the delusions of youthful fancy, a clear and firm apprehension of the actualities among which we must live over the vagaries of uncontrolled imagination. But if sense thus celebrates its victory over nonsense, illusions, dreams, fancies of all kinds cannot be suppressed but will sprout again and proliferate on the slightest provocation. Let *cool reason* go to sleep, and there they are again. After our mortals have gone to bed, the Fairies reappear, and in the dark hall of the ducal palace dimly lighted by the glow of the *wasted brands* on the hearth, hold their revels. But they have not come without a definite purpose: they will bless the house and all its inmates. For if illusions and dreams and fancies can be harmful when they stand between man and reality, hindering him from seeing it, they are a blessing too, and Bottom the weaver would be a poor miserable creature if he could never leave his loom and believe himself a wonderful actor, and if they were not a blessing the poet would never have written *Midsummer-Night's Dream* to bring home to us his conviction that they should not be mistaken for reality, to weigh, as it were, the rival claims of imagination and sober vision and decide in favour of the latter while giving the former its due.

May be you resent my attempt at expounding this dream, and want to quote Bottom against me: *Man is but an ass if he go about to expound this dream*. If so I shall console myself by remembering it is Bottom who says so.

# VISUAL ELEMENTS IN SHAKESPEARE STUDIES

BY

W M MERCHANT

One of the most creative tendencies in recent Shakespearean criticism and one which has helped to close the unfortunate gap between the theatre and the scholar's study, has been admirably summarised in Professor Dover Wilson's declaration that Shakespeare

wrote not books but prompt-books, or if you will, theatrical scores for the performance of moving pageants of speech, action and colour, upon a particular stage, by a particular troupe of actors for a particular audience

In terms of criticism, however, this attitude has been limited to seeking Shakespeare's 'meaning' by reference to his stagecraft historically, even archaeologically, interpreted, that is to say, at its most exploratory it has been limited to recreating scenes or plays in terms of Elizabethan theatre structure and in the light of acting conventions which have been studied with a detail invaluable to the theatre historian. But décor, stage-setting, has been given scant attention for a multitude of reasons, many of them emotional. English critics of the older generation remember with some embarrassment the productions of Irving and Beerbohm Tree when the poetry and even the dramatic structure of the plays were mishandled in the interests of lavish setting. Reaction against the over-ornate had already been seen in the work of Nugent Monck, and 1954 has been notable for the publication of Mr Robert Speaight's assessment of the work of William Poel and the influence it has had on subsequent production. There has indeed been a general cry for a return to the platform stage and a constant declaration that décor was 'entirely in the verse'. To-day this necessary movement to purge the theatre of the effects of the actor-managers has gone far enough and we are in a position to take a more judicious attitude towards

décor This brief essay will assume two propositions as the basis of its argument

that Shakespeare's plays are in Professor Dover Wilson's words 'theatrical scores for the performance of moving pageants of speech action and colour and come to their full stature only when so realised by distinguished performance in the theatre,

and

that the history of theatre setting, book illustration, and other visual elements in the interpretation of Shakespeare constitute a unified tradition which has entered, consciously or unconsciously into our reading and understanding of the plays Even a *literary* assessment of Shakespeare's drama must take account of this visual history if it is not to neglect one of its most important shaping factors

It will be seen that if these assumptions are true, the fastidious neglect of the theatre by Shakespeare critics is a misfortune, on the one side impoverishing an important aspect of criticism, on the other, releasing producers in the theatre from any obligation to academic findings In the circumstances the critics have no-one but themselves to blame for extravagant décor or inadequate interpretation

What then is this 'visual tradition' which lies behind so much of our interpretation? Its first element is the strongly conservative history of the theatre itself, its 'stage business' (gesture, movement, illustrative dumb-show), which is frequently handed on for generations, and with it, its tenacious sense of appropriate setting Professor A C Sprague has recreated for us in a series of detailed studies both the tradition of Shakespearean acting and the impact of outstanding performers like Garrick, Kean, Irving and Gielgud, on our understanding of the plays We should be the richer for many more studies of a like penetration With the less adequately treated subject of décor we shall be concerned in more detail in this essay

The second element in the visual tradition is contributed by the illustrated editions of the works, and here again the influence has been

more pervasive than one would have thought possible. Two examples will suffice. Tonson's edition, supervised by Rowe in 1709, is the first complete Shakespeare illustrated with engravings. Coming as it did when the impulse of the Restoration theatre was almost spent, and before the great age of Garrick, the plates of this edition summarise for us the whole visual interpretation of the dramatist in the seventeenth century. In one instance at least its effect on subsequent interpretation was almost incredible: the engraver, Kirkall, instead of inventing an original design as a frontispiece to *Coriolanus*, chose to pirate Poussin's painting of the meeting of Coriolanus and Volumnia. The setting is manifestly unsuitable for Shakespeare's scene, yet this is the setting which is found in prints and in the theatre for over a century after the Rowe edition, unconsciously modifying the understanding of the play. At the end of the century came the greatest and most sumptuous edition of the works, that of John and Josiah Boydell, for which almost every leading artist of the day was commissioned, the 167 pictures had cost many tens of thousands of pounds and the engraved plates in the nine volumes which appeared in 1802 establish many of the characters in the public mind (Falstaff has now reached his full stature and remains unaltered for generations) while many of the sets throughout the succeeding century follow the landscape background of the Boydell plates.

The third element in the tradition is creatively the most important. Scarcely a major artist from Hogarth to the present day failed to take as a subject for one of his paintings a scene from Shakespeare. Hogarth himself brought his essentially dramatic art to the interpretation of Shakespeare in Garrick's day and his "Garrick as Richard the Third" is one of the greatest of theatre paintings. Francis Hayman and De Loutherbourg worked as theatre designers as well as artists in their own right, while at the end of the eighteenth century Shakespeare was seen to be the one secure source of subjects to enable artists to excel in the highest branch of contemporary art — History Painting. At this same period such diverse personalities as Blake, Johann Heinrich Fussli

(better known after his settling in England by his italianised name of Fuseli) and Constable, an essentially landscape painter, all interpreted Shakespearean scenes, Constable with some studies of *As You Like It*, Blake with more than a dozen major works, and Fuseli with over seventy paintings and engravings. And the story could be extended before and after this period: no poet or dramatist has provided visual stimulus for major artists in England to a like degree and when we find united the imaginative profundity of Shakespeare with the visual penetration of three centuries of English art it is no more than just to speak of a 'visual tradition'. A remarkable phenomenon in the contemporary English theatre is the collaboration of designers who are first and foremost theatre craftsmen, Mr Oliver Messel, Miss Tanya Moiseiwitsch, Mr Roger Furse, Miss Doris Zinkeisen, with artists who have first established themselves as creative painters and then turned to the theatre as an extension of their art, painters of the stature of Mr John Piper, and, among the younger artists of distinction, Mr Robert Colquhoun, whose designs for *King Lear* at Stratford in 1953 were among the finest seen in the British theatre in this generation. If this rich tradition, with its new impulse in the theatre since the end of the war, is not to be dissipated, it must be charted and understood as a living tradition extending back into the seventeenth century. Many of these artists make sincere but ill-informed attempts to design their sets and costumes according to the dramatic necessities of the original texts, that they are ill-informed is not their fault but the failure of the academic critics to make their insights available in terms of the contemporary theatre.

We must return for a moment to Professor Wilson's phrase 'Theatrical scores for the performance of moving pageants of speech, action and colour'. His use of the word 'score' makes the musical analogy inevitable, a large literature could legitimately accumulate in analysis of Bach's Mass in B minor or Beethoven's Ninth Symphony, yet neither work comes to life outside a performance, however penetrating the analysis or however great our skill in reading a score in our armchair.

It is true that a play, in its use of words, resembles a poem, and is more 'conceptual than music. But the analogy is more exact than literary specialists have been prepared to admit. At the most elementary level, no critic has failed to have his insight into the plays increased by a distinguished performance. But we must clearly go further, there can be positive falsification of meaning when we ignore the visual relations and, in particular, the pace of a theatre performance, so very different from the leisurely consideration of the study. Here a massive fact of art history has been so obvious as to be almost completely ignored. Shakespeare wrote his plays at the opening of the Baroque age, a major characteristic of the baroque concert, its witty interpenetration of one art with another, pervaded the drama of his age, so that it became intellectually and emotionally impossible to separate the territories of vision, hearing and the intellectual content of the word, dialogue, décor and music were united in a common impact upon the audience. It is no accident that the sole new art form which the Baroque age gave to Europe was opera, the earliest works of Monteverdi were precisely contemporaneous with Shakespeare's greatest plays, *Orfeo* being produced in Mantua in 1607. The witty amalgam of sight and sound is equally characteristic of Shakespeare's highest art and one of the most rewarding results of modern research in theatre structure and appearance is to show the richness of effect, the ornate splendour of setting, which a previous generation has so inappropriately called 'the bare boards of the Elizabethan theatre. It is fully time that the significance of Professor Kernodle's *From Art to Theatre* should now have been assimilated and the appropriate critical conclusions drawn from it. For in fact, the carved, gilded, highly ornamented tiring-house façade of the Elizabethan theatre was what we to-day should know as a rich permanent set, satisfyingly congruous with the action when it was located at a hall or castle (whether interior or exterior), or in a formal garden or park, and significantly paradoxical when the scene was the waste land of a Lear, Timon or Macbeth, even on the desolation of a heath the sophisticated

structure of the tiring-house remained a point of reference to cultivated society. We do violence, therefore, to the complexity of a Shakespearean performance if we assume the words to have been delivered by richly-clothed players acting on a visually barren stage, only one degree removed from the inn-yard. No scholar to-day consciously believes that to be the truth but much of our criticism still tacitly assumes that the visual setting 'was all in the words'.

But the tradition we are considering was not wholly formed in the Baroque age. It may serve a useful purpose if we briefly abstract from the complex history of Shakespearean décor the four or five broad movements which have succeeded each other since the seventeenth century. Elements from each have survived into our own day, through that stubborn conservatism so characteristic of the theatre, the visual imagination which we bring to bear on the plays when, in our mind's eye or in the theatre, we envisage the words in form, action and colour, has been fashioned and conditioned by the successive phases through which theatre decor has passed, and that in turn has been profoundly modified by the forms, the visual assumptions, shaped and handed on by the creative artists of each age. Hogarth's art was influenced by the theatre of his day but the debt was not one-sided. The satiric yet humane vision of Hogarth assisted in shaping the eighteenth-century 'conversation piece' which itself returned to enrich the theatre.

The eighteenth and nineteenth centuries experienced three successive phases in décor, all of which affected Shakespearean presentation and the critical estimates of his work. The first extended into the age of Garrick in the second half of the eighteenth century and may be described as the phase of architectural setting, the second began in Garrick's age, particularly with the work of Philip de Loutherbourg and may be called the age of landscape setting, irregular and 'picturesque', the third, almost coinciding with the nineteenth century, showed a craving for topographical and historical accuracy, and represents the point at which décor most strongly influenced critical

judgment The first, the era of architectural setting, is a clear survival of barock opera The designs for Italian opera which have survived, notably those of the Bibiena family and of Juvarrà, show massive columned buildings, symmetrical, ornate and solid No English settings of consequence have survived from this period except some drawings for the opera *Arsinoë* by Sir James Thornhill, the father-in-law of Hogarth, and we have little evidence for Shakespearean settings until it becomes suddenly prolific in the age of Garrick But one fact of the first order requires stressing The theatres throughout the eighteenth century were equipped with deep apron stages on which most of the significant action took place and the landscape or architectural settings were no more than backgrounds to an action that took place forward, virtually among the audience The tradition of a fluid, unbroken action played in front of its scene, rather than contained by the setting, survived far longer than we normally suppose The radical break in the tradition came with the passion of the Romantic movement for historical accuracy Until the end of the eighteenth century the actors in any play were dressed almost entirely in the costume of their contemporaries, increasingly however, the journals notice incongruities that would not have been regarded as such in earlier days By 1822, *King Lear* was criticised in these terms 'The dresses were very absurd Is it not ridiculous to hear ancient Britons invoking the Gods in the costumes of Queen Elizabeth's days?' It would not have occurred to Garrick to produce the play in Elizabethan costume nor, certainly, would Shakespeare's contemporaries have regarded *Lear* simply as an 'ancient Briton', but the creative ambiguities of Shakespeare's anachronisms were incomprehensible to the nineteenth century theatre Gradually, under the direction of Charles Kean and later of Irving, the settings and costumes became both more splendid and pedantically 'correct', the friezes of the Parthenon were examined for costumes which would be suitable for Bottom, Snug or Quince, an artist was despatched to Asia Minor, to sketch the trees and shrubs for Bythinia in *The Winter's Tale* (since they judged Shakespeare clearly



in error in speaking of 'the sea-coast of Bohemia'), while Bancroft took the artist, Gordon, to Venice in 1874 before the production of *The Merchant of Venice*, to paint the elaborate settings on the spot. The visit of the Saxe-Meiningen Players to London in 1881, and especially their production of *Julius Caesar*, confirmed the realistic tendencies already prevalent in English productions and the theatre of Irving and Tree brought to its highest point the visual comment on Shakespeare's words.

Meanwhile another revolution had taken place in the conception of theatre setting, the Swiss, Adolphe Appia and the Englishman, Gordon Craig, developed the principle of acting areas defined by light, of plain, monumental settings, and neutral surfaces on to which coloured light could be projected, in total effect a generalised, suggestive background rather than a detailed visual comment on the text. Appia's designs for Wagner's *Ring* and Craig's designs for *Hamlet* which may still be seen in the Cranach Press edition, produced for Count Kessler at Weimar, and the production of *Hamlet* with designs by Craig at the Moscow Arts Theatre in 1913, mark the climax of this movement. Light had now become the new plastic instrument, defining the acting areas of a stage which had abandoned the *Illusionsbühne* of two centuries and returned to the earlier (more Shakespearean) conception of a *Raum-bühne*.

To the facts of this kind of theatre history academic literary critics have given a polite assent. *Theatergeschichte* has had a longer career in Germany and a more tenacious hold in the United States than it has in Great Britain but there is little evidence that the critical implications of this discipline have been assimilated by dramatic scholars anywhere. We are therefore faced with a bewildering situation. On the one hand, at Stratford-on-Avon and the Old Vic, there is evidence that the practical men of the theatre treat the conclusions of scholars in the interpretation of the plays with far more respect than has been customary in the theatre. During the last two or three years Mr Hugh Hunt has published his talks to the actors at the Old Vic, given to them before

he embarked on the actual production, while at Stratford, souvenir volumes have been produced which combine solid scholarship with a journalistic record. But in the productions themselves, in the two theatres which should be the world's model for the authoritative presentation of Shakespeare's text, we find a chaotic agglomeration of settings which show a mixed history extending through all the periods we have sketched here. Sometimes we get productions of the freshness and clarity of Mr Guthrie's History plays, in which Miss Tanya Moiseiwitsch's permanent set was an adaptation of the skeletal structure of the Elizabethan stage. Here the fluent speed and the intimacy of a seventeenth century production was recaptured. On the other hand, the great majority of contemporary productions show merely modish extensions of the nineteenth century's lavish sets, using modern materials, colours and forms, but in essentials not departing from the old conception of a strict illustration of the text. Mr James Laver, of the Victoria and Albert Museum, in a paragraph concluding his article, 'Scenery', in the *Oxford Companion to the Theatre* writes

At least it can be said that the stage designer and stage director of the future will not be confined within any single manner of presentation. He will be able to choose the frank rhetoric of the platform stage, the revived tradition of the baroque set-piece, the built-up Box Set of Realism, or any degree of abstraction and stylisation. The art of scenic design, as it were, come full circle, all styles are possible.

This is a profoundly important summary of the situation but equally profoundly disquieting. Mr Laver is not here speaking of Shakespearean production and the final dictum, 'all styles are possible', applies most significantly to new plays where the playwright is in active collaboration with the producer and designer. But this is a simpler situation than that which faces the producer and designer for Shakespeare, who is not physically accessible for consultation, and it seems to me that some radical thinking must be done by the critics who are also historians. The already simplified account in this essay must be simplified still.

further in order to see the argument which faces us still more clearly. The fortunes of Shakespeare on the stage have known two radical transformations in their physical setting. The original staging was one where setting was an allusive permanent background, taking its significance from the action and the words in progress, from the late seventeenth century to the early twentieth, increasing visual actuality, through the theatres of barock architecture, of picturesque landscape and of historical realism, placed the setting in a more and more intense rivalry with the words, robbing the poetry at once of universality and of the complex ambiguity of a Shakespearean presentation, where the stage could be at once Rome, Alexandria and contemporary England at the Globe Theatre, indissolubly both illusion and reality. Finally the work of Appia, Craig and some modern American designers, notably Lee Simonson, Bel Geddes, Mielziner and Robert Edmond Jones, has opened the way to a more massive and dignified presentation of the plays, with a movement away from realistic décor and a return to a fluid rhythm of action. These new developments may be regarded, in Mr Laver's terms, as alternative methods of presentation open to the producer, and we may regard the power to choose the platform stage, the barock setting, the Box Set or the stage of Appia, as creative eclecticism or plain chaos, according to our taste. But we should certainly know what we are doing. If we are to resolve the confusion, one elementary question requires an answer: are we to treat Shakespeare as a contemporary or as a dramatist of the early seventeenth century? Until the days of William Poel, with the rare exceptions of Ludwig Tieck in Germany and Benjamin Webster, who produced *The Shrew* to plain curtains at the Haymarket Theatre, London in 1844, Shakespeare's plays were always regarded as strictly contemporary and were so clothed and staged, if this necessitated drastic adaptation to 'make them fitt', then the adaptation was undertaken. Nahum Tate's *King Lear* was a necessity, not an eccentricity, if Restoration taste were to be met, and in an age of Watteau-pastoral, it was not surprising that *The Winter's Tale* should become the pastoral-Idyll, *Florizel and*

*Perdita*, with music by Thomas Arne With our historical conscience operating fully in the sphere of text, but wholly insensitive in the sphere of setting, we meticulously attempt to present the words unchanged, but leave the decor to the caprice of the producer or designer Three courses seem open to us to recognise Shakespeare's genius within the machinery of his own theatre and to present him in a reconstruction of the Globe, with text uncut, with boys playing the women's rôles and with the nearest approximation we can achieve to the rhetoric, gesture and interpretation of his age, or to regard him, as Garrick, Kean and Irving did, as of our own age, and play him, with the necessary adaptation of text, as though he were the contemporary of Eliot and Fry, or, finally, we may take the still harder course of examining the structure and visual forms of the Elizabethan theatre, not to produce a slavish archaeological reconstruction, but to make the imaginative translation of these forms into terms of the twentieth century But whatever solution we achieve, it cannot be won by ignoring the visual history of the stage in the past three hundred years, this is a tradition embedded in our critical thinking and which still shapes our assumptions about character, movement and setting in a Shakespearean production

# JULIO ROMANO IM WINTERMARCHEN

VON

ERNST KUNSTLER

In Akt V, 2 Szene, wird der Raffaelschüler Julio Romano als Verfertiger der Bildsaule der Hermione genannt und daran ist bislang viel herumgeratselt worden. Wohl wissen wir, daß die Zeitgenossen Shakespeares sich in der damaligen Italianität sehr gut auskannten und sie sogar diese ihrer Elite als etwas Anruchiges vorwarfen „Englese italianato, é un diavolo incarnato“ (Roger Asham, *The Scholemaster* 1570). Die eigentliche Kunstgeschichte laßt uns aber über jenen Zeitabschnitt im Stich.

Das Wintermarchen hat unser Dichter aus Greenes Novelle *Pandosto* entwickelt, infolgedessen mußte die Heldin Hermione der Bellaria entsprechen. Wer aber unter den Frauen des 16. Jahrhunderts konnte ein solches Format besessen haben, welches Dichter und Maler zugleich und in verschiedenen Ländern zu solch hohem Lobe hätte begeistern können? — Vielleicht Giovanna d'Arragona, denn wir finden ein in Venedig 1531 erstgedrucktes Buch eines Augustinus Niphus *De Pulchre & Amore*, welches er jener Fürstin widmete und darin wird alles gesagt, was unter Zuhilfenahme des gesamten Wissens jener Zeit über Schönheit, Liebe und Tugend überhaupt gesagt werden konnte. Unter den vom Verfasser aus allen Ecken des antiken Kosmos souverän herbeizitierten Namen finden wir Hermione und Polixena (nach der vorlgl. Leydener Ausgabe v. 1614 I, 149), Paulina (II, 302), Apollo (II, 41) und Aegysthus (II, 305 und III — zusätzl. Bd. v. B. Platina — 21) und diese Namen weisen sowohl in den *Pandosto* als auch ins Wintermarchen. Im Jahre 1555 erschien von Gerolamo Ruscelli, gleichen Ortes, ein Buch *Del Tempio alla Divina Signora Donna Giovanna d'Arragona, fabricato da tutti i piu gentili spiriti, & in tutte le lingue principali del mondo*. Darin wird auch schon ein weiteres Buch gleichen Titels angekündigt *Componimenti in ogni lingue & gia di Tedeschi, Framinghi, Francesi, Schlaunon,*

*Moresci, o Arabi, Inglesi, Ungheri, Polacchi, Caldei, o Indiai, Ebrei, & d'altre lingue n habbiamo tanti in mano* Wenn auch das letztere, sehr polyglotte, Werk nirgendwo aufzufinden und deshalb an seinem Erscheinen zu zweifeln ist, so enthält doch schon der uns bekannte Teil von G. Ruscelli

194 Verfasser mit 357 italienischen Lobgesängen

68 Verfasser mit 111 lateinischen Lobgesängen

11 Verfasser mit 20 griechischen Lobgesängen

7 Verfasser mit 19 spanischen Lobgesängen

---

280 Verfasser mit 507 Lobgesängen auf Giovanna d'Arragona<sup>1</sup>

Hermione erscheint zweimal (II, 22, 46) und der Vers (I, 36)

Come alhor ne la famosa Ardenna,  
Nel bosco Hercino o del paese Mosco

leitet zu ihrem Ausspruch im Wintermarchen (III, 2) hin *The Emperor of Russia was my father* Ebenfalls werden die Apollo-Heiligtümer genannt *Delos* neunmal (I, 161, 173, 184, 283, 284, 321, 349, 352, 383) und *Delphi* zweimal (I, 363, II, 130) und beide als Orakelstätten, was der historischen Nachprüfung nicht standhält, aber eine hinreichende Erklärung für die von unseren Dichtern im Wintermarchen und im Pandosto angewandte Zusammenziehung zu *Delphos* abgibt

Giovanna wurde um 1500 als eheliche Tochter des Herzogs von Montalto, des dritten (natürlichen) Sohnes des Königs Ferdinand I von Neapel und Sizilien geboren. Diese Insel ist in beiden Werken neben „Bohmen am Meer“ (s. Jahrbuch 1955, S. 212—216) der andere Spielort der Handlung. Der Heiratskontrakt mit Ascanio Colonna wurde (gem. Archivio Colonna) am 11. XI. 1518 vor dem Vizekönig in Neapel abgeschlossen, die Hochzeit aber erst am 5. VI. 1521 gefeiert. Obwohl aus dieser Ehe sieben Kinder hervorgingen, scheint sie nicht glücklich gewesen zu sein. In jenen von Kampf erfüllten Jahren stellt Giovanna den Mann in der Familie. Sie kämpft gegen Papst Paul IV. und stellt

sich auf Seiten ihres Sohnes gegen den Gatten, als dieser 1555 im Castel Nuovo zu Neapel in Haft gesetzt und von seinem eigenen Sohne der Haresie und der Verschwörung gegen Kaiser Karl V. bezichtigt wurde. Dort besucht ihn Herzog Alba, tröstet ihn und bessert etwas seine materielle Lage, läßt ihn aber nicht frei. Er stirbt später in der Gefangenschaft und Giovanna überlebt ihn um 18 Jahre. Als sie dreißig Jahre alt war, sagte Niphus in seinem Schlußwort „Giovanna d'Arragona ist unvergleichlicherweise die Schönste und alle von Virgil, Horaz, Ovid, Properz, Catull und sonst noch im Altertum gefeierten Schönheiten müssen sich vor ihr neigen.“ Im Einführungsbrief des gleichen Buches, verfaßt vom Kardinal Pompeo Colonna, lesen wir „Ich habe mit großer Aufmerksamkeit dein Buch über die Schönheit und Liebe gelesen und ich habe mich sehr daran erfreut. Nichts konnte für mich angenehmer, für die Nachwelt nützlicher und für dich ruhmreicher sein. Auf Ehre, du erklärst die himmlische und irdische Schönheit mit vollentscheidenden Gründen und beziehst alle Schönheit auf diese himmlische und fast gottliche Giovanna d'Arragona, so daß auch nicht der leiseste Zweifel übrig bleibt, wer hinsichtlich der Schönheit den ersten Platz unter den Gottern und Menschen einnehmen kann. Aber die Natur verschwendet sich nicht in Kostbarkeiten und bei den Menschen ist dergleichen nur selten anzutreffen. Dennoch hat in unseren Tagen die Mutter Natur, die edelmütige Schöpferin, der Welt mit der Erschaffung der Giovanna Colonna etwas Wunderbares, Vollendetes und Gottliches zeigen wollen. Von der Wiege bis heute, da sie voll erblüht ist, wurde sie von Stufe zu Stufe mit Vollkommenheit überhauft. Sie wurde mit außerordentlichen Tugenden beschenkt, zu ihrer Keuschheit fügen sich die göttlichen Formen ihres Körpers, so daß man nur einen Fehler finden konnte, nämlich den, daß er sterblich ist. Stirn und Mund sind erhaben, aus ihren Augen strahlt es, ihre ganze Gestalt ist so vollendet, daß auch die Gefühllosesten sich gezwungen sehen, sie zu lieben und vor ihr in der Betrachtung absoluter Schönheit zu verweilen. Frommen Gemüts und von einer ihr Geschlecht überragenden Wohlrede ist sie ein Muster aller

Tugenden Man mochte meinen, daß ein Stern vom Himmel herabgestiegen sei, um sein Licht unter uns zu verbreiten.“ Das ist das Bild in Worten, das mit schwärmerischer Beredsamkeit der verschwagerte Onkel, päpstlicher Kanzler, wenige Jahre vor seinem Tode von ihr zeichnet. Der Autor Augustinus Niphus war Philosoph und Hofarzt in Neapel, 1513 rief ihn Leo X. nach Rom, wo er am Zustandekommen der gleichjährigen Konzilsbulle *Über die Unsterblichkeit der Seele* (19. XII. 1513) innigen Anteil hatte. Giovanna blieb bis ins Alter eine gefeierte Schönheit, denn noch 1556 veröffentlichte Giuseppe Betussi in Florenz einen Dialog von 121 Seiten *Le Immagini del tempio della signora donna Giovanna d'Arragona*. Während seines dreizehntägigen Aufenthalts in Rom im Jahre 1536 hatte es Kaiser Karl V. nicht versäumt, ihr seine Aufwartung zu machen, „onore in que'tempi certamente distintissimo“ (A. Coppi, *Memorie Colonnaesi*, Roma 1855, S. 313).

Aber früher als der Mund der Dichter hatte der Pinsel des Malers ihr Bild gebannt. Es entstand im Auftrage des Raffael nahestehenden Kardinals Bibbiena, päpstlichen Legaten in Frankreich, der damit Franz I. ein Geschenk machen wollte. Raffael sandte auf Wunsch des Kardinals einen seiner Schüler nach Neapel und ließ von diesem den Karton des Portraits herstellen. Da bereits 1518 die Rede davon ist, wird das Bild damals entstanden sein. Vasari spricht im Leben Raffaels (X, 88) über dieses Bild nicht, aber bei Giulio Romano sagt er, daß Raffael dem französischen Könige das Bildnis der Vicekönigin von Neapel gesandt hätte (Giovanna ist niemals Vicekönigin von Neapel gewesen<sup>1)</sup>), wovon er nur den Kopf gemalt und die übrige Ausführung seinem Schüler Giulio Romano überlassen hatte. Die Frage ist: Lebte Giovanna 1518 schon in Rom oder noch in Neapel? Es erscheint uns kein Zweifel, daß sie erst nach ihrer Hochzeitsfeier (5. VI. 1521), d. h. mehr als ein Jahr nach dem Tode Raffaels (6. IV. 1520), an den römischen Hof gekommen sein kann. Den von Giulio Romano (1518) aktenkundlich in Neapel angefertigten Karton (Campori, *Notizie inedite*, I c. S. 122—123) schenkte Raffael 1519 dem Herzog Alfonso d'Este von Ferrara. Das heute im Louvre hangende Gemälde ist zweifellos



dasselbe Portrait von ihr, das Kardinal Bibbiena dem französischen Könige überreicht hat, andere zeitgenössische Exemplare befinden sich in Berlin, Leipzig, in der Galerie Dora-Pamfilj in Rom und im Warwick Castle unweit von Stratford. Das Pariser Bild ist laut lebenswürdigem Bescheid der Land Agents & Surveyors, Messrs H. G. Godfrey Prayton & Son, datiert Warwick 24/4/1955 „an exact copy of the one at Warwick Castle“. Leider ist sein dortiger Aufenthalt mit Sicherheit erst seit 1796—1804 nachweisbar, was natürlich nicht ausschließt, daß es auch schon früher — vielleicht sogar in den Tagen Shakespeares — in England gewesen sein kann, denn diese zeitgenössischen Kopien beweisen zusätzlich den weitverbreiteten Ruhm der Dargestellten und, wie wir im vorliegenden Fall annehmen wollen, auch des Darsellers, wobei auch zu berücksichtigen ist, daß damals die Eindrücke bedeutend frischer waren und deshalb auch die Namenskenntnis bedeutend exakter gewesen ist.

Raffael ist nie in Neapel und Giovanna ist nie zu Lebzeiten dieses Meisters in Rom gewesen. Es ist das Verdienst von A. Gruyer (*Gazette Des Beaux Arts*, Paris, Déc. 1880, S. 465—481), daß er alle Umstände aufgespürt und zusammen getragen hat, deren sorgfältige Abwägung und Zusammenfassung auch uns von der hier vorliegenden Leistung des Schülers Giulio Romano überzeugen, wobei wir uns wohl vorstellen können, daß Kunsthandel und -besitz den klingenderen Namen des Meisters vorziehen, besonders, wenn wir bedenken, daß die Kunstgeschichte als exakte Disziplin damals noch sehr in den Kinderschuhen steckte. Aber gerade hier kann Shakespeares Zitat, jenes *rare Italian Master*, *Julio Romano im Wintermarchen* als echter Beweis der Urheberschaft angesprochen werden, denn die dargestellte Person deckt sich mit den besungenen Heldinnen Bellaria und Hermione treten als tragische Gattinnen und hochherzige Mutter auf, und im Leben der Giovanna hat es auch an solchen Momenten wahrlich nicht gefehlt. Das Eheleben an Ascanios Seite war nicht einfach. Auch ihr ältester Sohn stirbt (1551), sie trägt ihren Schmerz darüber so tapfer, daß Aretino sich

veranlaßt fuhlt, ihr deswegen ein hohes Lob zu widmen (Pariser Ausgabe 1609, VI, S 5) Im Jahre 1555, als ihr Mann schon in Haft war, beginnt sie persönlich den Kampf gegen den Papst Paul IV interniert sie in ihrem eigenen Palaste, auf den er die Kanonen der Engelsburg richten laßt Es gelingt ihr, zum kaiserlichen Heere zu entweichen Der Biograph des Herzogs von Alba (Salamanca, 1699) beschreibt diese Flucht, wie sie mit ihren zwei Töchtern, die mit ihr von den Caraffa als Geiseln gehalten wurden, zu Fuß enteilt, bis sie Pferde findet Zwei Kavaliere nehmen die Tochter vor sich auf den Sattel, so reiten sie ins Heerlager ein, wo der (kurzlich aus England in Italien eingetroffene!) kaiserliche Oberfeldherr, der Herzog von Alba, die Mutter als eine neue Claelia begrüßt, die sich aus mütterlicher Liebe mit ihren Kindern aus der Stadt ins Lager geflüchtet hat — Vorher hatte sie die Hand einer Tochter einem Neffen Pauls IV verweigert, worauf ihr dieser durch ein monitum verbot, irgendeine ihrer Tochter ohne seine Erlaubnis zu verheiraten und daß ohne diese Erlaubnis — sogar nach erfolgter Konsummation! — eine solche Ehe ein nullum sein würde All dies zeigt uns eine großherzige und tapfere Frau, aus deren Holz eine Bellaria und eine Hermione wohl geschnitzt werden konnten Sie stirbt erst hochbetagt im Jahre 1575 und reicht deshalb noch weit in den bedeutungsvollen Zeitabschnitt der nur in England noch fortdauernden Renaissance hinein, nichtsdestoweniger zwingt die weite Entfernung Rom—London unseren Konjekturen ein beträchtliches Maß an Unsicherheit auf

Im zeitgenössischen England war Maria, die Tochter Heinrichs VIII und einer anderen Aragoneserin, am 19 Juli 1553 zur Königin proklamiert worden und am 20 Juli 1554 landete Philipp, der Sohn Karls V, in Southampton und heiratete sie fünf Tage später in der Kathedrale von Winchester Zwei Tage später werden die Gatten unter ihren neuen Titeln proklamiert Philipp und Maria, König und Königin von England, Frankreich, Neapel, Jerusalem und Irland, Prinzen von Spanien und Sizilien, Verteidiger des Glaubens usw Philipp verweilte 14 Monate an der Seite seiner Gemahlin in England und war wirklich nicht untätig, wovon die diplomatischen Korrespondenzen ein beredtes Zeugnis ab-



RAFFAEL (1483—1520)

Bildnis von Johanna von Aragon  
*Musée du Louvre*



legen Der weite spanisch-habsburgische Interessenkreis und Philipps meisterhafte Methode, in diesem weiten Raume durch Informationen und Instruktionen zu wirken, beginnen sich schon jetzt zu zeigen Die Frage ist Hat der damalige englische Hof sich an der italienischen Politik engagiert und ist gegebenenfalls von ihm aus für das Schicksal der blutsverwandten und damals sehr bedrangten Familie Arragona-Colonna interveniert worden? — Der Verkehr mit den italienischen Höfen ist damals ein sehr intimer gewesen, denn John Masone, Marias Gesandter am kaiserlichen Hofe zu Brussel, berichtete an Pedro Vannes, the queen's majesty's ambassador at Venice, unterm 14 IV 1555 "On Tuesday last, the ambassadors, or agents, name them as you will, of Cremona, Novaria and Lodi, passing between Dovor and Callays hitherward, were taken by a French shallop, " (G Burnet, *History of the Reformation of the Church of England*, N Pocock's New Edition, Oxford 1865, VI, S 380) Etwas vorher steht "The Duke of Alba is not yet departed out of England, neither yet in the way, so far as I can hear, albeit his baggage, and a good number of his company are arrived at Callais" — Der Gesandte des Hofes von Modena in Rom, Bernardo Navagero, berichtet an seinen Herrn unterm 11 I 1555, daß der kaiserliche Gesandte ihm von einer Intervention beim Papste erzählt habe, von dem er im Auftrage seines Herrn und des Königs von England „e Re D'Inghilterra“ die Herausgabe der Güter verlange, welche Ascanio Colonna unter Enterbung seines Sohnes Marc Antonio dem Heiligen Stuhl verschrieben hatte (*Atti e Memorie delle RR Deputazioni di Storia Patria*, Serie III, Vol II, Modena 1884, S 160) Unterm 25 Mai gleichen Jahres (S 164) berichtet er, daß der inzwischen in Italien eingetroffene Herzog von Alba wegen der vom Papste beabsichtigten Befestigung von Palliano, einem der überschriebenen Stammsitze der Colonna, im ausdrücklichen Auftrage des gleichen „Re d'Inghilterra“ Verwahrung eingelegt habe Auch nachdem Philipp England verlassen hatte, kummerte er sich weiterhin um diesen Komplex, denn lt gleicher Quelle (S 166) wird unterm 4/7/1556 die

Einmischung des französischen Königs in die Befestigungsangelegenheit ihm angezeigt — Man mochte annehmen, daß gerade damals zu Marias Zeiten das jetzt in Warwick hangende Bild nach England gelangt ist, und jetzt dürfen wir wohl unterstellen, daß die anfänglich so große Entfernung Rom — London durch die aufgezeigte Intimität familienpolitischer Beziehungen auf ein Mindestmaß abgekürzt worden ist und daß somit Giovanna d'Arragona nach allem, was wir über sie wissen, alles besaß — auch die Publicity am englischen Hofe —, um als tragische Gattin und hochherzige Mutter auftreten zu können, als Bellaria in Greene's *Pandosto* und als Hermione in Shakespeare's *Wintermarchen*, und es ist uns kein Ratsel mehr, warum es damals für die feinen Leute im Theater nicht mehr als eine Binsenwahrheit bedeutete, in Julio Romano den Maler des Bildes jener Frau zu kennen

# THEATERSCHAU

---

BÜHNENBERICHT 1955/56

VON

WOLFGANG STROEDEL

Noch im vergangenen Bühnenbericht hatte der Referent das permanente Fehlen von *Antonius und Cleopatra* zu beklagen, das in den ersten zehn Nachkriegsjahren an keiner deutschen Bühne gespielt worden war. Aber das Gesetz der Serie scheint, wie wir schon mehrfach feststellen konnten, auch im Rahmen der Shakespeare-Pflege tatsächlich zu walten, denn nachdem wir im Herbst 1953 nach langer Versunkenheit *König Richard III* fast gleichzeitig an drei verschiedenen Orten auf großen Bühnen wieder begrüßen konnten und 1954 die Auferweckung von *König Heinrich IV* an mehreren Bühnen folgte, ist in der Spielzeit 1955/56 die mehrfache Wiederbelebung *Antonius und Cleopatra* beschieden gewesen. Während vor wenigen Jahren mehrere Bühnenleiter noch gesprachsweise erklärt hatten, daß es der deutschen Bühne an einem Darsteller des Antonius gebricht und deshalb das Stück heutzutage unaufführbar sei, scheint dieser Gesichtspunkt heute nicht mehr ins Gewicht zu fallen, denn die heute als geeignet geltenden Antonius-Darsteller waren auch vor Jahren schon da und durften kaum in neuester Zeit solch entschiedene Wandlung ihres Künstlertums durchgemacht haben, daß sie nunmehr die Wiederaufnahme des schwierigen Römerdramas wünschenswert machen. Es waren zwei, der um die Shakespeare-Tradition besonders bemühten Bühnen, welche die große Liebestragödie jetzt herausbrachten: das Schauspielhaus in Bochum unter Leitung von Hans Schalla und das Deutsche Theater in Göttingen unter Heinz Hilpert, also die seit Jahrzehnten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in besonderem Maße verbundene Bühne sowie das Theater, das seine Shakespeare-Verbundenheit im Jahre 1953 mit einem sechs Abende umfassenden Shakespeare-Zyklus bekräftigte. Wir müssen aber leider bemerken, daß in beiden Fällen das Experiment nicht geglückt ist und weder die anerkannten Fähigkeiten der beiden berühmten Regisseur-Intendanten noch die Einzelleistungen der Darsteller die aufgewendete Mühe rechtfertigten. Einem Werk von solcher Eigenart und zugleich solcher Bedeutung ist nicht mit landläufigen Mitteln beizukommen, immerhin wurde gerade in dieser Tragödie erstmals der bis dahin übliche Rahmen gesprengt und nicht allein auf der Bühne Weltgeschichte gemacht, sondern zugleich auch der Schauplatz in drei Weltteile verlegt. Und

es bedarf hier wirklich schon des Außergewöhnlichen an Leistung um dem außergewöhnlichen Werk gerecht zu werden und es nicht im Unzulänglichen ersticken zu lassen

Es muß aber leider gesagt werden daß sowohl die eine wie die andere Inszenierung trotz prominenter Hauptdarsteller — und trotz guter Aufnahme beim Publikum — diesen Anforderungen nicht entsprachen Im übrigen aber waren beide Aufführungen im Vergleich zueinander beinahe gegensätzlich zu nennen Schon der Riesenraum des Bochumer Schauspielhauses und die fast intime Bühne des Gottinger Theaters schufen beträchtliche Gegensätze Gemeinsam war es allerdings beiden Inszenierungen daß die Gestalt des Bauern der im 5 Akt der Cleopatra den Korb mit der Schlange bringt gestrichen und in beiden Fällen dem Wahrsager noch zugeteilt war Claus Clausen der Antonius von Bochum als großer Charakterspieler schon seit seiner Berliner Zeit vor 20 Jahren ausgewiesen ist entschieden ein vergeistigter und kultivierter Künstler, was wir am Werke Shakespeares schon bei seinem Laertes im Preußischen Staatstheater in Berlin als Partner von Grundgens' Hamlet hatten feststellen und bei seinem Prospero in der Essener *Sturm*-Aufführung erneut hatten sehen können Aber eben ein Antonius ist er deswegen nicht, da dieser Politiker und Kriegsheld sowie ein Mensch voller erotischer Spannungen Widersprüche und Haltlosigkeiten ist und Clausens durchgeistigte Kunst ist nicht so sehr komödiantisch wandelbar daß sie zu solchen ihr eigentlich fremden Bezirken hinzufinden vermag Hans Holt aber der Gottinger Antonius von dem der Referent manch schöne Leistung sah ist ein feiner und lebenswerter Künstler, dessen reiches Können wiederum auf einem ganz anderen Gebiete liegt und dessen unkompliziertes Wesen dem Antonius schon deshalb nicht beizukommen vermag weil ihm selbst die ratselhaften Kontraste des ein Weltreich verspielenden Romers ganz und gar innerlich fremd sein mögen Da Anneliese Romer unlangst Will Quadfliegs Partnerin in Heinrich Kochs berühmt gewordener Hamburger *Macbeth*-Inszenierung das Gleißnerische und Verführerische völlig vermissen ließ und in ihren Kostümen von geradezu puritanischer Einfachheit und Strenge war auch sonst jegliche Entfaltung von Pracht und Prunk der Bochumer Aufführung vollständig fehlte so war auch die Cleopatra kaum glaubhaft während Inge Birkmann in ihrer reifen Darstellungskunst der Gottinger Aufführung allerdings Gesicht verleihen konnte In der sehr gerafften Bochumer Inszenierung war die Zahl der auftretenden Personen bis auf ein Minimum zusammengestrichen — sogar die Oktavia war der Streichung erlegen — und drei anonyme Personen „Bote des Antonius“ „Bote des Oktavius“ und „Bote des Pompejus“ hatten als standige Überbringer



von Nachrichten neben den Titelgestalten die meisten Auftritte wobei sie sich übrigens einzig in der Farbe ihrer sonst ganz einheitlich geschneiderten Kostume unterschieden Beide Aufführungen aber hatten einen recht guten Oktavius aufzuweisen in Bochum trat uns der uns seit langen Jahren von Weimar und Bochum von mancher Shakespeare-Tagung ruhmlichst bekannte Walter Uttendorfer erstmals wieder entgegen während in Göttingen der junge Karl Walther Diess eine markante bis in die Körperhaltung und jede Bewegung durchgearbeitete Charakterstudie bot und neben ihm aus dem reichhaltigen Ensemble der prachtvolle Pompejus von Eberhard Müller-Elmau besonders in der Erinnerung haftet

Es erschien dem Referenten wesentlich, über Gebühr lange bei diesen beiden Inszenierungen zu verweilen denn sie bedeuten doch einen Markstein in der deutschen Theatergeschichte da mit ihnen nach funfzehnjährigem Schweigen die Tragodie in Deutschland erstmals wieder herauskam

Im übrigen halt der im letzten Jahrbuch angekündigte Siegeszug von *König Heinrich IV* an der zum wesentlichen Teil auf die mehrfach herausgebrachte Fassung von Richard Flatter zurückzuführen ist, die auch im Berliner Schillertheater unter der Regie des Burgtheater-Regisseurs Josef Gielen mit Caspar Nehers Bühnenbildern gespielt wurde und in der Walter Franck den König und Werner Krauss den Falstaff gab Karlheinz Streibing hat in Hannover allerdings die Übersetzung von Schlegel mit der von ihm bei Maß für Maß“ schon einmal erprobt von Ernst Ortlepp gewählt aber auch diese für einen Abend verarbeitet während Leopold Lindtberg in Hamburg wie in Zürich bei seinen Inszenierungen sich ganz auf Schlegel konzentrierte In Hamburg König — Richard Munch Falstaff — Hermann Schomberg Prinz — Will Quadflieg in Hannover König — Intendant Kurt Ehrhardt Falstaff — Gerhard Just

Ebenso ist eine stärkere Beschäftigung mit *König Lear* zu vermelden nachdem ich im letzten Jahrbuch noch die Vernachlässigung ebenfalls mit dem Fehlen geeigneter Lear-Darsteller begründet hatte (Sh Jb 91 S 217) Zwei verdienstvolle Shakespeare-Regisseure die Intendanten Paul Mundorf in Aachen und Karl Pempelfort in Bonn brachten die große Tragodie an ihren Bühnen heraus, daneben hatte der Referent Gelegenheit während der Berichtszeit drei jede in ihrer Art beeindruckende Inszenierungen — jede in anderer Übersetzung — zu sehen in Göttingen Baudissins Text unter Heinz Hilpert mit Gerhard Geisler in der Titelrolle in Dessau Rudolf Schallers Übertragung unter Erich Werder mit Herbert Alves als Lear und in Gelsenkirchen wo Jost Dahmen Rothes Übersetzung spielte und Friedrich Kolander der greise

König war Eine Gegenüberstellung der drei Inszenierungen war wiederum höchst interessant In Göttingen hatte Heinz Hilpert eine Einstudierung gebracht, bei der mit wenigen Versatzstücken der Schauplatz rasch wechselte aber in jeder Szene der Ort des Geschehens erkennbar angedeutet war in Dessau hatte in Deutschlands größtem Theater Wolf Hochheim auf der Riesenhühne ein streng realistisches Bühnenbild mit wuchtigen Quaderbauten aus der Sagazeit und großer eintoniger Weite der Heidelandschaft aufgebaut und in Gelsenkirchen war systematisch auf jegliche szenische Verwandlung verzichtet und auf der vorhanglosen, völlig entleerten Bühne gespielt worden Eben so verschiedenartig die drei Lear-Darsteller, aber jeder in seiner Art überzeugend Geisler war der Märchenkönig mit großem weißem Bart, beinahe schon unwirklich, wahrhaft majestätisch, und schon durch seine äußere Erscheinung in eine verehrungswürdige Sphäre entrückt, darum doppelt beklagenswert ob der ihm angetanen Schmach, Albes fast klein und schmal von Figur wirkte eher wie ein Philosoph auf dem Königsthron, nicht aber wie ein vorzeitlicher mythischer Herrscher, war aber groß in der geistigen Gestaltung und durchaus königlich und Kolander war eine von Anfang bis Schluß dominierende Erscheinung von Beginn an gebietend und furchteinflößend leidenschaftlich — auf jeden Fall drei große Leistungen Die neuen Texte von Rothe und Schaller erwiesen sich beide als klar verständlich und wirkungsvoll, ohne daß die sprachliche Größe der Dichtung gelitten hätte Ein Nebeneinanderstellen der drei Texte läßt jeden in seiner Art als unbedingt vertretbar und jede der Übertragungen als bedeutsame sprachliche Leistung erscheinen, durch die das Werk durchaus zu seinem Recht kommt Im Gegensatz zu dem recht freien Verfahren gegenüber manchen Komodien erweist sich Rothe hier keineswegs als gewaltsam Die sprachschöpferische Leistung von ihm wie von Schaller zeigte sich für die Bühne hier ohne Zweifel als wesentlich

*Hamlet* stand im Sommer 1955 in zwei der berühmtesten deutschen Festspielwochen auf dem Plan bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen, wo Karlheinz Stroux die Tragödie mit Will Quadflieg Elisabeth Flickenschmidt als Königin und Walter Richter als Claudius spielte, und in Bad Hersfeld, wo so erstmals in dem wundervollen Rahmen der Stiftsruine ein Werk Shakespeares gespielt wurde und unter der künstlerischen Gesamtleitung des Reinhardt-schülers Intendant Johannes Klein der Regisseur Paul Hoffmann vom Staatstheater in Stuttgart ein erstklassiges Ensemble vereinte, voran Albin Skoda als Hamlet und Kathe Gold als Ophelia unter anderen dann der achtzigjährige Jakob Tiedtke als Erster Totengräber Nach Beendigung der Hers-

felder Festspiele wurde dann die Inszenierung noch vier mal in Wiltz in Luxemburg in einem Kulturaustauschspiel wiederholt Albin Skoda spielte den Hamlet außerdem in der ständig im Repertoire stehenden Inszenierung von Leopold Lindtberg im Wiener Burgtheater und außerdem unter der Regie des Burgschauspielers Reinhold Siebert im Stadttheater Baden bei Wien, das nur drei Schauspielaufführungen monatlich bringen kann, wobei jedes Werk durchweg nur einmal gespielt wird Die Hamlet-Inszenierung kam hingegen zu drei Aufführungen, bei denen außer Skoda nur Künstler des Badener Stadttheaterensembles spielten In Leipzig wo seit Jahren eine Inszenierung des Dresdner Staatsschauspieldirektors Fritz Wendel — der durch eine Reihe von Shakespeare-Bearbeitungen bekannt wurde — auf dem Repertoire steht, hatte der Referent Gelegenheit, eine Vorstellung zu sehen, in der Edwin Dorner der mit Martin Flörchinger alternierend den Danesprinzen spielt, einen sehr verinnerlichten und beeindruckten Hamlet gab

*Macbeth* erschien in der Tieckschen Übersetzung am Landestheater Darmstadt, wo Gustav Rudolf Sellner mit dieser Inszenierung die Reihe seiner aufsehenerregenden Klassikeraufführungen fortsetzte Der Text war teilweise von Johann Gottfried Herder übernommen Die Titelrolle spielte Claus Hofer Ebenfalls die Tiecksche Übersetzung spielte das Theater in Bern sowie das Rheinische Landestheater in Neuß hier unter der Regie des holländischen Regisseurs Joris Diels aus Den Haag Im romanischen Kreuzgang in Feuchtwangen in Franken in dem vor einigen Jahren eine höchst stimmungsvolle Einstudierung von *Was Ihr wollt* gespielt worden war erschien jetzt Schillers *Macbeth*-Bearbeitung durch das Ensemble des Würzburger Stadttheaters In Kassel brachte Professor Albert Fischel im Staatstheater die Übertragung von Walter Josten, bei der Wolfgang Engels als ein guter Macbeth auffiel

*Othello* wurde in Heidelberg in der Baudissin-Übertragung von Heinz Bender-Plück inszeniert In Salzburg brachte Peter Standuna den Text von Flatter, der im Deutschen Theater in Berlin weiterhin auf dem Plan ist und bis zum Dezember 1955 über 90 mal gespielt war Flatters Übersetzung von *Romeo und Julia* wurde unter Leitung von Albert Fischel weiterhin in Kassel außerdem unter Harald Benesch in Graz gespielt, die Schlegelsche Übersetzung kam in Eisenach und Altenburg heraus *König Richard III* erschien in Flatters Übersetzung unter Leitung des Intendanten Fred Schroers im Staatstheater in Oldenburg mit Albert Hoerrmann in der Titelrolle

Von den Romanzen gab es *Das Wintermarchen* in der Übersetzung von Rothe in Detmold in der Inszenierung von Gillis van Rappard und in Ulm unter Leitung von Intendant Peter Wackernagel, das Westfälische Landestheater

in Castrop Rauxel und Saarbrücken spielten den Text der Dorothea Tieck *Der Sturm* war unter Leitung von Heinrich Koch die Festaufführung auf der Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1956 in Bochum. In der Bearbeitung von Erich Engel spielte Claus Clausen abermals den Prospero. Ebenfalls Engels Bearbeitung diente der Heidelberger Inszenierung von Heinrich Sauer.

*Der Kaufmann von Venedig* wurde in einer sehr beifällig aufgenommenen Inszenierung von Sellner in Darmstadt mit Max Noack als Shylock herausgebracht. *Ende gut alles gut* kam in Flatters Übersetzung in Wiesbaden zum ersten Mal auf die Szene. Flatters Text von *Maß für Maß* war sehr erfolgreich unter Rolf Schneiders Regie in Linz, außerdem inszenierten ihn Kunibert Gensichen in Kaiserslautern und Helmut Gaick in Augsburg. Rothes Übersetzung wurde in Frankfurt am Main von Lothar Muthel inszeniert, die Textgestaltung von Fritz Wendel kam in Bautzen und die Baudissin-Übersetzung in Luzern.

*Der Underspenstigen Zähmung* gab es in der klassischen Übertragung in Gera, Leipzig, Pforzheim, Schwerin, im Städtebund Theater, Verden (Aller) und in Weimar, in Rendsburg in Flatters Text, der auch in der höchst erfolgreichen Bochumer Inszenierung gespielt wurde, die ebenfalls während der Shakespeare-Tage 1955 zur Aufführung kam. Der Referent hatte Gelegenheit, die von einem bis ins Kleinste ausgezeichneten Ensemble gespielte Schweriner Aufführung in der Inszenierung von Otto Roland zu sehen und wurde dabei an die zur Weimarer Shakespeare-Tagung 1937 von Roland herausgebrachte Inszenierung des Werkes erinnert. In Leipzig führte der Hamlet-Darsteller Martin Flörchinger Regie, in Verden hatte der Direktor Conrad Dahlke den Text bearbeitet, Regie geführt und auch die Hauptrolle gespielt.

*Was Ihr wollt* erlebte wieder manche gute Aufführung, so in Stuttgart unter Brucklmeier, in Freiburg unter Gunther Sauer. *Ein Sommernachtstraum* war mit der Musik von Mendelssohn in Mainz und Zwickau zu sehen und zu hören, mit der von Orff neuerdings auch in Bonn. *Wie es euch gefällt* brachte in Schlegels Übersetzung Leopold Lindtberg in Zürich heraus, wobei Peter Luhr den Jacques spielte, in Bremerhaven spielte Viktor Warsitz den Text von Rothe. *Viel Lärm um nichts* erlebte recht glückliche Einstudierungen in Wuppertal unter Hans Hinrich und in Rostock unter Intendant Hanns Anselm Perten. Es erschien außerdem im Deutschen Theater in Berlin, in Bonn, Halle, Ingolstadt und Quedlinburg.

*Liebes Leid und Lust* erschien flüchtig im Spielplan in Magdeburg, um alsbald wieder abgesetzt zu werden. Eine Rezension berichtet: Sehr viel Witz und

Laune also sehr viel heiter stimmendes Konnen, ein Shakespearesches Feuerwerk, von Walter Hache geschickt entfacht Aber eben nur ein Feuerwerk " Von den übrigen Jugendlustspielen traf man *Zwei Herren aus Verona* wie gewöhnlich nur in Rothes Fassung an und zwar unter Hannes Razum in Bremen, unter Intendant Christian Mettin in Lübeck und unter Intendant Hans Schalla in Bochum in den neueroffenen Kammerspielen *Komodie der Irrungen* gab es in der Rotheschen Fassung in Heilbronn und in Solothurn in Baudissins Übersetzung in Erfurt und in Essen *Die lustigen Weiber von Windsor* waren in einer von Dr H Schultze geleiteten Freilichtaufführung in Nettelstedt in Westfalen sowie in der Bearbeitung von Rothe in Kleve zu sehen

Neben der Oper von Nicolai und den gleichfalls jetzt immer viel gespielten Verdi-Opern nach Shakespeare-Texten erschien als neue Oper *Wirrwarr in Ephesos* (nach *Komodie der Irrungen*) von dem tschechischen Komponisten Isa Kréjci, im Stile der alten Opera Buffa mit Gesangsnummern und Sprech-einlagen Die deutsche Erstaufführung brachte mit lebhaftem Erfolg das Volkstheater in Rostock unter szenischer Leitung von Hans Fetting und musikalischer Leitung von Gerd Großkopf Von den Zwillingspaaren sind die Dromio-Partien für zwei Tenore die Antipholus-Partien für zwei Baritone geschrieben Erwähnt sei auch die neue englische Oper *Troilus und Cressida* von Walton, die der Intendant der Hamburger Staatsoper Dr Gunter Renert in der Mailänder Scala einstudierte die aber nicht auf Shakespeare, sondern auf Chaucer zurückgeht

Von den Rundfunksendungen Shakespearescher Werke seien genannt *Hamlet* in Frankfurt am Main in einer zweistündigen, von Hans Rehberg bearbeiteten Sendung mit Peter Lühr und Käthe Gold sowie *Maß für Maß* im Radio Bremen in der Übersetzung von Hedwig Schwarz, Hans Günter von Kloden hatte hier eine Bearbeitung von 75 Minuten Sendezeit geschaffen

## SHAKESPEARE AUF DEN SCHWEIZER BÜHNEN

1953/54 — 1954/55

VON

GUNTHER SCHOOP

Es ist für den Referenten erfreulich, festzustellen, daß im Rahmen des Shakespearejahrbuches dem Schweizer Bühnenschaftern ein eigenes Kapitel eingeräumt wird Bedauerlicherweise ist in der jüngsten Vergangenheit wenn vom deutschsprachigen Theater die Rede war, sehr oft versäumt worden, die

Schweiz in die Betrachtung miteinzubeziehen. So mußte besonders in Deutschland der Eindruck entstehen, die Bestrebungen, die in der Schweiz gefördert wurden und namentlich bis zum Kriegsende eine eigentliche Blütezeit des Schweizer Theaters umschlossen, seien in ihren Ursachen und Wirkungen geringfügig gewesen.

In diesem Irrtum war noch Ernst Leopold Stahl befangen, der in seinem 1947 erschienenen Buch *Shakespeare und das deutsche Theater* die Schweiz, trotz des irreführenden Titels wohl in seine Untersuchungen einschloß, aber ein durchaus lückenhaftes Bild ihrer Shakespearepflege zeichnete. Obwohl Stahl ein gewaltiges Material verarbeitet, wofür ihm hohe Anerkennung gebührt, entbehrt seine Darstellung der Shakespearepflege in der Schweiz doch weitgehend der Ausführlichkeit. Wenn wir uns nur auf die Zürcher Verhältnisse beschränken würden, so zeigt sich, daß Stahl diese, bis auf eine kurze Erwähnung der Reuckerschen Direktionszeit, ganz übergeht. Es entsteht dadurch der falsche Eindruck, die Auseinandersetzung mit Shakespeare sei für das schweizerische Theater von ganz nebensächlicher Bedeutung gewesen. Tatsache ist aber, daß allein von 1834 bis 1934, also von vor der Gründung des ersten stehenden Zürcher Theaters unter Ferdinand Denz bis in die letzten Jahre der Direktionszeit der Gebrüder Rieser 555 Shakespeareaufführungen stattfanden (Vgl. Wilhelm Bickel *100 Jahre Zürcher Stadttheater*, Zürich 1934). Es bedeutet dies, daß Shakespeare hinter Schiller der meistgespielte Dichter dieser Zeitspanne war. Das lebendige Interesse an Shakespeare stand also seit den Anfängen des Zürcher Sprechtheaters im Vordergrund seiner künstlerischen Bemühungen.

Noch repräsentativer wird die Zürcher Shakespearepflege mit Beginn der Ära Oskar Wälterlin im Jahre 1938, die von Stahl unbegreiflicherweise ganz übergangen wird. In der Zeitfolge von 1938 bis 1945 setzt sich Shakespeare eindeutig an die Spitze des Zürcher Spielplans, wobei zehn Prozent aller in diesem Zeitraum gespielten Aufführungen auf seine Werke entfallen. Der neue Stilwille Wälterlins, der nunmehr auch bei der Shakespearedarstellung angestrebt wird, sowie die Krönung dieser Pflege mit dem ersten Königsdramenzyklus in der Spielzeit 1941/42, gehören nicht nur in den Vordergrund einer gesamtschweizerischen Spielplanbetrachtung, sondern dürften auch wegen ihrer Parallelität zu gewissen Bestrebungen der deutschen Shakespearepflege in einem auf breite Dokumentation angelegten Buch wie demjenigen Stahls nicht fehlen. Elisabeth Brock-Sulzer hat im Shakespearejahrbuch 1953 das Versäumnis Stahls für die Jahre 1939 bis 1945 nachgeholt.

Das Zürcher Schauspielhaus unter der Leitung Oskar Wälterlins steht traditionsgemäß auch für die vergangenen zwei Berichtsjahre an der Spitze der

Shakespeare bevorzugenden Schweizer Berufstheater. Es ist beinahe schon selbstverständlich geworden, daß diese Bühne in ihrer Shakespearepflege Jahr für Jahr getreulich fortfährt. Wir können uns nicht erinnern, in den letzten fünfzehn Jahren jemals eine Spielzeit erlebt zu haben, in der nicht mindestens zwei oder drei Werke des Dichters zur Aufführung gebracht worden waren. Es ist unvergessen, daß uns die als „Königsdramensaison“ in der Erinnerung haften gebliebene Spielzeit 1941/42 neben dem *Sturm*, *König Johann Heinrich IV* und *Richard III* und die Spielzeit 1951/52 mit dem *Sommernachts Traum*, *König Richard II*, *Der Widerspenstigen Zähmung* und *Die beiden Veroneser* sogar die Fülle von vier Shakespeareinszenierungen schenkten. Wenn der Leser bedenkt, daß Shakespeareaufführungen für eine klein dimensionierte Bühne besondere Gestaltungsprobleme künstlerischer und technischer Art darstellen, so muß man der seit eineinhalb Jahrzehnten vom Schauspielhaus zum Programm erhobenen Shakespearepflege hohe Anerkennung zollen und den Erkenntnisdrang bewundern, mit dem hier in nie abbreißender Folge an den dichterischen Gehalten des großen Dramatikers gearbeitet wird.

Zweifelsohne gehört das Zürcher Schauspielhaus zu jener sehr kleinen Anzahl von deutschsprachigen Bühnen, die für sich in Anspruch nehmen dürfen, Shakespeare zu ihren Penaten zu zählen. Den Auftakt zu den fünf Shakespeareinszenierungen der Berichtsperiode bildete eine das Mittelmaß zwischen Staatsaktion und privater Tragödie haltende *Othello*-Aufführung Oskar Wälterlins. Der große Schatten Leopold Bibertis, eines der bedeutendsten Othello-darsteller nicht nur des modernen deutschsprachigen, sondern auch des französisch sprechenden Theaters, stand für den kritisch Vergleichenden deutlich sichtbar hinter Walter Richter, der erstmals auf der Zürcher Bühne das ergreifende Mohrenschicksal nachgestaltete. Richter bot eine eindruckliche, schlichte Leistung, die sich den Intentionen der Regie einordnete und neben einem festbeinigen, eher pfiffigen als dialektischen Jago Gustav Knuths ein Othello-bild vermittelte, das die leuchtenden Farbtöne zu Gunsten der gedeckteren zurücktreten ließ. Zwischen diesen körperlich kompakten Partnern bewegte sich die anmutige Anneliese Betschart als ein Mädchen, das von vornherein dem Zugriff der überstarken Gegenspieler erliegen muß.

Die kammer-spielhafte Regiekunst Wälterlins, deren Sinn für das Atmosphärische einer Dichtung auf einer äußerst feinnervigen Erfassung des dichterischen Grundgefühls beruht, wird von innen bestimmt und von außen bestätigt. Seine impressive Gestaltungsweise macht ihn als Regisseur mehr zum Lyriker als zum Dramatiker. So lag über seiner neuen *Was ihr wollt*-Wiedergabe eine beglückende Heiterkeit und Durchsichtigkeit, die auch optisch durch

die tänzerisch bewegten Schattenspiele der die Szenenwechsel hinter einem durchscheinenden Vorhang vorbereitenden Junglingsgruppe zum Ausdruck kam Teo Otto schuf charakteristische Verstellstücke, welche die pantomimischen Übergänge fließend gestalteten Aus dieser Schwerelosigkeit tonte die gefühlvolle Musik Boris Merssons und hüllte die frei agierenden Schauspieler in einen immer dichter werdenden Zauber heiterer Melancholie und narrischen Übermuts Kein fasnachtsmäßiger Ulk und kein naseweiser Regie-einfall verstummte *Was ihr wollt* als Kammerspiel! Abgestimmt auf wenige Instrumente aber voll tonend im Zusammenspiel der zuchtvoll musizierenden Partner Werner Hinz als gezierter Esel Malvolio, aber ohne karikaturistische Züge Ernst Ginsberg als wegen seiner grotesken Empfindlichkeit ergreifend wirkender Bleichenwang neben einem mimisch auftrumpfenden Tobias von Rulp Carl Kuhlmanns Die Welt der gestelzt moralisierenden Tugend in Ton und Gebärde harmonisch vereinigt mit der Sphäre der Liebenden Orsina, Olivia und Viola Diese gleichermaßen lichte und prickelnde Inszenierung einer neben *Der Widerspenstigen Zähmung* am häufigsten zu plumper Clownerie mißbrauchten Komodie wurde zum Spielzeiterfolg und über dreißigmal wiederholt

Im Gegensatz zur Zürcher Auffassung betonte die Basler Aufführung des gleichen Stückes unter der Regie Carlheinz Casparis das handfeste Rupelspiel, ohne jene differenzierte Charakterisierung der Rollen anzustreben, die in Zürich das Spiel des Narrenterzettts getragen hatte Dieser überdeutlich akzentuierenden Lustspielwiedergabe schuf Andre Perrotet von Laban eine zweckmäßig wirkende, drei Spielflächen miteinander verbindende Simultanbühne

Von den zwölf Schweizer Shakespearesinszenierungen der Berichtsperiode die sich auf Zürich, Bern, Basel und St Gallen beschränkten, teilten sich Zürich und St Gallen in je eine *Sommernachtstraum*-Aufführung In Zürich führte Wälterlin die bereits 1945 im Rahmen der Junifestspiele begonnene Freilichtspieltradition mit einer Neuinszenierung fort, die sich die früheren Erfahrungen zunutze machte Die Zuschauer saßen auch diesmal wieder langsseits der bergwärts ansteigenden Naturbühne und hatten die Wesendonkvilla, in der Richard Wagner seiner Mathilde begegnete zur Rechten Statt seiner Lieder vernahmen wir die unvergänglichen Tanzweisen Notturmo und Hochzeitsmarsch Felix Mendelssohns, die vom Stadtorchester Winterthur dargeboten wurden Die Vorbehalte, die von verschiedener Seite dem Unterfangen den *Sommernachtstraum* als Naturschauspiel unter nachtigem Himmel zu geben entgegengebracht wurden, blieben auch weiterhin bestehen Eine Dichtung, die ihrem innersten Wesen nach reine Zwiesprache mit der Zauberin



Natur ist, entzaubert sich vor dem wirklichen Bild der Natur. Sobald sich die Kunst für die Übertragung eines dichterischen Gedankens ins Erlebnis der Gegenstände der unverhüllten Wirklichkeit bedient, werden ihre Bestrebungen fragwürdig. Unser wacher Verstand rebelliert gegen den naiven Anspruch der hor- und sichtbaren Natur, zauberische Verwandlungen vollführen zu können. Kunst kann Natur, Natur aber niemals Kunst sein. Man sollte darum gerade dem Sommernachtstraum nicht die Magie seines dichterischen Gehaltes nehmen, indem man ihn in die Realität einer sinnlich erfassbaren Umgebung stellt, sondern man soll das Reich Oberons mit den Mitteln des lebendigen Theaters dort errichten, wo es den Alltagsmenschen am unmittelbarsten anspricht: jenseits der trennenden Rampe, im Zwischenreich der Kunst, im wirklichen Zauberwald der Bühne.

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, befriedigte die im geschlossenen Rahmen des Kurtheaters Baden vom St. Galler Ensemble unter der wagemutigen, hohe literarische Ziele verfolgenden Theaterleitung K. G. Kachlers dargebotene Aufführung mehr, weil sie Theater und Dichter gab, was beiden gemeinsam ist.

Das Überwiegen der Komödien Shakespeares im Zürcher Spielplan der letzten zwei Jahre mag seine Ursache in dem Umstand haben, daß seltener gespielte Werke wie *König Lear*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Der Sturm*, *Hamlet*, *Antonius und Cleopatra* von der Shakespearepflege Wälterlins zum Teil mit großem Erfolg in den unmittelbar vorhergehenden Jahren berücksichtigt worden waren. Neben den bereits besprochenen Komödien war es vor allem die festlich-beschwingte *Wie es euch gefällt*-Inszenierung Leopold Lindtbergs, die zur Spielzeit-Eröffnung 1955/56 im Schauspielhaus Zürich ihre vielbejubelte Urständ feierte. Gerade dieses als schwierig verschrieene Stück hat insofern einen innigen Anteil an der hiesigen Shakespearepflege, als es, wie Stahl in seinem vorerwähnten Buche ebenfalls nachweist, Alfred Reucker im Jahre 1915 mit seiner Neueinrichtung dem deutschsprachigen Theater im eigentlichen Sinne zurückerobert hat. Reucker hat dieses widerspenstige Werk im Zürcher Stadttheater und auf seinen zahlreichen Auslandstourneen ebenso oft gespielt wie die deutschen Bühnen im Laufe von zwei Jahrzehnten zusammengenommen! Es ist immer wieder versucht worden, zumeist mit untauglichen Mitteln, diese Märchendichtung, in der Narretei und Trubsal eine wenig harmonische dramaturgische Ehe eingegangen sind, zu einem erfolgreichen Konkurrenten der *Widerspenstigen Zähmung* und von *Was ihr wollt* zu machen. Die mannigfachen Experimente endeten meist im Extrem. Entweder überbordete das tragische Element oder das Spiel wurde zum Groteskschwank. In

beiden Fällen fiel das Stück aus dem Gleichgewicht. Auch das Zürcher Schauspielhaus erlebte es unter der Regie Leonard Steckels im Jahre 1942 schon als Clownerie. Diesmal präsentierte es Lindtberg in schöner Ausgeglichenheit von lustigen und elegischen Szenen im Rahmen einer Wiedergabe, die trotz mancher eigenen humoristischen Zutat einen weitgehend werkgerechten Eindruck hinterließ. Die charmante Annemarie Blanc feierte neben Heinz Woesters edlem Herzog und Peter Luhrs vitalem Jacques als Rosalinde an der Stätte ihres schauspielerischen Beginns einen neuen herzlich applaudierten Erfolg. Auch die Inszenierung des *König Heinrich IV* durch Lindtberg zeichnete sich durch rücksichtsvolles Maßhalten aus. Dieses Werk wurde vom Spielleiter in einer Weise gegliedert und künstlerisch gestaltet, daß der Ernst und die Würde des Königspiels und die Falstaffszenen als gleichberechtigte Teile eines großen Ganzen erschienen. Der Fehler in den Leonard Steckel bei einer früheren Inszenierung des gleichen Stückes im Jahre 1941 verfallen war, mag für Lindtberg richtungsweisend gewesen sein. Seinerzeit fanden in der traditionsgemäß zu einer abendfüllenden Einrichtung zusammengestrichenen im übrigen höchst willkürlichen Textbearbeitung Steckels von Shakespeares 36 Szenen nur ganze 18 Gnade vor dem Rotstift des Dramaturgen. Infolge dieser Eingriffe wurde die tragisch-komische Schelmenfigur Falstaffs ganz zur Zentralfigur der beiden Dramenteile. Es verursachte dies gegenüber der eigentlichen Hauptrolle des zehnkünftigen Werkes, der sich aus niederer Ausschweifung zu höchster Bewahrung durchdringenden Heldengestalt des Prinzen Heinrich, eine Gleichgewichtsverlagerung zugunsten Falstaffs. Schon die Tatsache, daß die Bearbeitung Falstaff, und nicht dem Prinzen Johann, den Schlußsatz des zweiten Teils überließ, verschob das dramatische Interesse nach der Lossagung des jungen Königs viel stärker auf die plötzlich tragisch empfundene Vereinsamung Falstaffs als auf den Ernst des königlichen Schicksals. Ein Vergleich der früheren Einrichtung Steckels mit der jüngsten Lindtbergs ist in Hinblick auf die grundsätzlich verschiedenen Regieauffassungen der beiden Spielleiter aufschlußreich. Der Verfasser, der in seinem 1956 erscheinenden Buch „Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg“ den Gestaltungsweisen der beiden Regisseure besondere Kapitel widmet, hat die Regiemethode Steckels mimisch und jene Lindtbergs rational genannt. Wo Steckel mit schauspielerischen Visionen beginnt, geht Lindtberg vom begrenzten Vorgang aus. Er erläutert zuerst sich selbst und dann dem Schauspieler die Voraussetzungen der Situation. Er analysiert den Charakter ohne ihn psychologisch zu komplizieren. Die Ratio ist das Zeichen seiner Kunst. Lindtbergs Fähigkeit ist, klar zu disponieren und die Gliederung trotzdem nicht zu unterstreichen. Seine Arbeit ist auf den dramatischen Ablauf gerichtet, also eine dramaturgische. Sie ver-

langt den Fluß, das Weiterschreiten, somit auch den Rhythmus. Sie schafft im Gegensatz zu Steckel, der eine mimische Realität schafft, eine geistige. Was bei jenem nur Mittel zum Zweck der Verwirklichung einer auf der Grundlage der Sprache aufgebauten schauspielerischen Verdichtung ist, wird bei diesem als formbildendes Element anerkannt. Für Steckel ist es nur Hilfsmittel. Für Lindtberg ist es Ausgangspunkt.

Lindtberg löste die große Aufgabe ebenfalls im Rahmen einer die beiden Teile der Schlegel-Tieckschen Übersetzung zusammenlegenden Einrichtung, mit der Zusammenziehung von 25 Originalszenen. „Seine Bearbeitung“, bestätigt ein Zürcher Kritiker, „in manchem Betracht von den bisherigen abweichend, holt Wesentliches aus den beiden mit mancherlei Wiederholungen der angeschlagenen Motive aus Königspalast, Schenke und Schlachtfeld aufwartenden Originalfassungen heran und gruppiert es in sinnvoller Kontrastierung von Ernst und Spaß. Der innerste Kern des Werkes wird herausgeschält.“ Die unerschöpfliche bildnerische Phantasie Teo Ottos, die mit Lumpen, Holz und Farbe immer wieder erstaunliche Raumillusionen erzeugt, war Lindtberg ein glänzender Helfer. Will Quadflieg, ideale Verkörperung des Prinzen Heinrich, stand genau im geistigen Mittelpunkt der klugen Inszenierung.

Es mag verständlich erscheinen, daß der Anteil der übrigen Schweizer Bühnen, die sich Shakespeare zuwandten, im Vergleich zu jenem des Zürcher Schauspielhauses mit seiner ausgesprochenen Shakespearepflege kleiner ist. Es liegt dies in erster Linie daran, daß es sich bei den Stadttheatern von Basel, Bern und St. Gallen sowie bei der Basler „Komodie“ und dem Berner „Ateliertheater“, denen in diesem Zusammenhang noch Erwähnung getan werden muß, um Theater handelt, die ihren Spielplan entweder dem Schauspiel, der Oper und der Operette gleichwertig zur Verfügung halten müssen oder vorwiegend das moderne Stück pflegen. Von den regulären Schweizer Bühnen ließen in der vorliegenden Periode lediglich die Stadttheater von Chur, Luzern und das Städtbundtheater Biel/Solothurn Shakespeare unberücksichtigt.

In Bern brachte das unternehmungsfreudige Ateliertheater, das als künstlerische Ergänzung zum Stadttheater erst auf wenige Spielzeiten zurückblickt, sich aber in dieser Zeit im gesellschaftlichen Leben der Bundeshauptstadt einen festen Platz erwirkt hat, unter der neuen Leitung Raoul Alsters *Die beiden Veroneser* heraus. Der Regie führende Direktor betonte das Spielerische dieser frühen und selten gespielten Komodie, die wegen ihrer stofflichen und theatralischen Abhängigkeit von literarischen Vorlagen des spanischen Schäferromans einerseits und der Commedia dell'arte anderseits noch beinahe plagiatistischen Charakter aufweist. Es darf der neuen Leitung dieser Kammer-

spielbühne das Lob ausgesprochen werden, die Spielzeit 1955 mit einer in ihrer Art äußerst gelungenen Shakespeareraufführung eröffnet zu haben. Ebenso erfolgreich war zuvor im Stadttheater eine *Hamlet*-Einstudierung Raoul Alsters in den Bühnenbildern Louis Eggs gewesen. Hanns Krassnitzer zeigte neben Erich Aberle als Claudius und Ebba Johannsen als Gertrude eine beachtlich ausgereifte Hamletdarstellung. „Gewiß finden wir in der Geschichte des Berner Stadttheaters keinen, der Hanns Krassnitzers Auffassung und Verkörperung des Hamlet ähnlich gewesen wäre. Wir erleben einen sehr modernen dem Pathos abholden Hamlet. Keinen schwankenden Zweifler, sondern einen Täter, den nur die Umstände daran hindern, seine Pläne so zu vollenden wie er sie vollenden möchte.“ Dem Lob des „Bund“ fügt der Rezensent die Bemerkung bei: diese Hamletdarstellung sei im Mittelpunkt einer wahrhaftigen „Festaufführung“ gestanden.

Demgegenüber vermochte sich die *Macbeth*-Inszenierung Rudolf Hammachers, die am 19. Januar 1955 als weitere Tragödie über die Bretter ging, nicht zu behaupten. Das rauhe Klima dieses Trauerspiels fand beim Berner Publikum wenig Anklang. Es mußte nach sieben Wiederholungen abgesetzt werden. Dagegen entsprang in St. Gallen der bewährten Zusammenarbeit von K. G. Kachler und André Perrottet von Laban eine *Macbeth*-Inszenierung, die nicht ohne Erfolg um die Verbindung des Dichterwortes mit einem symbolkraftigen szenischen Apparat rang.

Wenn wir unseren Blick von Bern in die Rheinstadt Basel wenden, so finden wir dort, neben einer viel gespielten Inszenierung *Der Widerspenstigen Zähmung* in der Komödie, eine beachtenswerte Antrittsaufführung des von der Luzerner Bühne ans Basler Stadttheater berufenen, wenig später leider verstorbenen Dr. Albert Wiesner. Seine *Julius Caesar*-Wiedergabe zeichnete sich, wie alle Regieleistungen des ehemaligen Luzerner Theaterdirektors, durch eine schöne Geradlinigkeit und Sauberkeit aus, die von klarer künstlerischer Konzeption zeugte. André Perrottet von Laban schuf dem Inszenator als einzigen Schauplatz eine riesige, die ganze Bühne ausfüllende Treppe, auf der Wiesner in sorgfältiger Gliederung und Rhythmisierung die Einzel- und Gesamtauftritte fächerartig und oft im Sinne militärischer Gruppierungen aufbaute. Wolfgang Jarnach als Brutus besaß im Rahmen dieser großzügigen Anlage beste Entfaltungsmöglichkeiten und ragte schauspielerisch neben dem in der Titelrolle gastierenden Gothart Portloff hervor. Infolge der für diese Einstudierung beigezogenen Gastschauspieler mußte die sehenswerte Inszenierung nach sieben Vorstellungen bereits wieder abgesetzt werden.

Wir können unseren Bericht über Shakespeare auf den Schweizer Bühnen mit dem Hinweis schließen, daß die einheimische Shakespearepflege auch in dieser

Berichtsperiode durchaus von den deutschschweizerischen Bühnen getragen wurde. Da die italienisch sprechende Sudschweiz über kein eigenständiges Berufstheater verfügt und die französisch sprechende Westschweiz fast ausschließlich das moderne Boulevard- und Zeitstück pflegt, ist die Shakespearepflege im Westen des Landes zum großen Teil dem gastierenden französischen Ensemble überlassen. Mit sechs beteiligten Theatern, dreizehn Inszenierungen und über zweihundert Shakespeare-Vorstellungen durfte die kleine Schweiz indessen auch in den vergangenen zwei Jahren wieder einen verhältnismäßig bedeutenden Beitrag zur europäischen Shakespearepflege geleistet haben.

## SHAKESPEARE-PFLEGE IM STUTTGARTER STAATSTHEATER

VON

K. H. RUPPEL

Die erste Shakespeare-Aufführung, die es nach dem zweiten Weltkrieg im Stuttgarter Staatstheater gab, war — am 24. Januar 1946 — *Was ihr wollt*. Da das Kleine Haus der Staatsbühnen total zerstört, das eigentlich der Oper vorbehaltene Große Haus aber ziemlich unversehrt geblieben war, diente dieses natürlich auch als Spielstätte für das Wortdrama. Man fragte damals nicht viel danach, ob Gehalt und Gestalt der Werke, die man aufführte, mit den Dimensionen des Theaters übereinstimmten, in denen man sie spielte, wichtig war, daß man überhaupt spielen, das Wort der Dichter wieder vernehmlich und ihre Welt wieder sichtbar machen konnte. So sah man auch bereitwillig darüber hinweg, daß eine im Grunde intime und lyrische Komödie wie *Was ihr wollt* auf der Riesenbühne eines Opernhauses zwangsläufig fast allein auf die komischen Szenen um die Junker Rulp und Bleichenwang gestellt werden mußte und daß in der Inszenierung von Hellmuth Ebbs mehr die phantasievolle Posse als die differenzierte Charakterkomödie und das zarte Märchenlustspiel zutage trat. Die Verzauberung einer poetischen Welt blieb trotzdem nicht aus, nachdem die reale Welt für die Deutschen gerade unter Entsetzen und Terror versunken war. Ein halbes Jahr später — war es nicht die Zeit, in der man sich Besinnung und Rechenschaft darüber abforderte, warum es zu diesem grauenvollen Ende gekommen war? — inszenierte der gerade aus der Kriegsgefangenschaft zurückgekehrte Oberspielleiter Paul Riedy Shakespeares *Macbeth* als gleichnishafte Antwort auf diese drangende, bohrende Frage.

Jetzt stimmten innere und äußere Dimensionen der Aufführung überein: der cyklopischen, gedrunghenen Tragödie des Machtfrevls gab der Bühnenbildner Heinrich Wendel mit sparsamsten Mitteln — nicht weil man damals kein Material hatte sondern weil es der Stilabsicht der Regie entsprach — die eindrucksvollen, dusteren Schauplatze. Gewiß war es ein Wagnis, mit einem noch kaum ausgeglichenen Ensemble mit Schauspielern die teilweise auf dem Ruckzug gerade in Stuttgart „hängengeblieben“ waren ein Drama aufzuführen, das an die darstellerische Charakterisierungskraft höchste Ansprüche stellt, aber auch das war zu jener Zeit vergleichsweise bedeutungslos gegenüber der Symbolgewalt des Werkes und ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Publikum jener Tage, das im Theater mehr die Begegnung mit menschlicher Wahrheit als mit schauspielerischer Kunst suchte.

Das nächste Shakespeare-Werk erschien danach erst nach zweieinhalbjähriger Pause auf dem Spielplan. Inzwischen war im ehemaligen Chorsaal des Großen Hauses ein Kammertheater mit etwas über 400 Plätzen eingebaut worden und der Aufbau des Ensembles hatte beträchtliche Fortschritte gemacht, zumal nachdem mit Edith Heerdegen, Erich Ponto, Paul Hoffmann und Walter Kottenkamp ein Quartett hervorragender Schauspieler des einstigen Dresdener Staatstheaters nach Stuttgart übersiedelt war und in den Verband des dortigen Staatstheaters eintrat. So konnte man im Jahr 1949 wieder an die Erweiterung des Shakespeare-Repertoires denken und gleich drei Stücke in diesem Jahr herausbringen. Zuerst, vom Verfasser dieses Berichts inszeniert, *Viel Lärm um nichts* (in der Bearbeitung von Heinz Hilpert mit Schubertscher Musik versehen, Bühnenbild von Max Fritzsche, mit Edith Heerdegen als Beatrice und Friedrich Schonfelder als Benedikt) am 8. 1., dann *König Richard der Zweite* (Inszenierung Paul Riedy, Bühnenbild Max Fritzsche, Titelrolle Paul Hoffmann) am 25. 8. und *Der Widerspenstigen Zähmung* am 12. 10., wiederum unter Riedys Regie, mit Dekorationen von Friedhelm Strenger und mit Edda Seippel als Katharina. In dieser Dreiergruppe umrahmten Shakespeares geistreichstes und sein derbstes Liebeslustspiel die Tragödie der Ablosung des mittelalterlichen im Mysterium der Gottesgnade wurzelnden Feudalfurmentums durch das nachmittelalterliche Staatsfurmentum: die Richard, der Schauspieler seiner selbst, durchlebt. Man wählte dieses selten gespielte Königsdrama in der (auch durch den übrigen Spielplan jenes Jahres dokumentierten) Absicht, das Bild des Menschen wieder von der Bühne herab wirken zu lassen, nachdem sie allzulang fast nur die Kräfte gezeigt hatte, die an der Zerstörung dieses Bildes wirkten. Auch war *Richard der Zweite* das lyrischste und (mit seinen zahlreichen Monologen) intimste der Königsdramen auf der kleinen

Bühne des Kammertheaters möglich, ohne daß Shakespeares nationaler Geschichtshorizont gleichsam eine Miniaturwelt hatte begrenzen müssen

Wieder ein Jahr weiter wurde mit dem *Sommernachtstraum* am 11. 3. 1950 das Schauspielhaus in der Kleinen Königstraße eröffnet, welches das Staatstheater seinem privaten Besitzer als räumlich einigermaßen entsprechenden Ersatz für sein eignes in Trummern liegendes Kleines Haus auf mehrere Jahre abgepachtet hatte. Helmuth Henrichs inszenierte die Komödie in einem sehr phantasievollen und atmosphärischen Bühnenbild Heinrich Wendels mit der Mendelssohnschen Musik als heiteres Festspiel, zugleich aber auch als die „wahrhaft seltsame“ Mär einer panischen Verzauberung und koboldischen Verwirrung, in der im wahren Sinn des Wortes unterstes zu oberst gekehrt wird, Halbgöttinnen sich in Esel verlieben und sitzsame Mädchen ihren Liebhabern wie brünstige Bacchantinnen durch den nachtliehen Wald nachjagen. Die Vielschichtigkeit des Stückes wurde in dieser Inszenierung aufgedeckt, deren breiteste Wirkung natürlich von den unfehlbar zündenden Rupelszenen ausging und zu einem Triumph für die geniale Komik Erich Pontos (Zettel-Pyramus) und Max Mairichs (Flaut-Thisbe) wurde.

Unter der Schauspieldirektion Paul Hoffmanns, der dem Verfasser in dieser Stellung nachfolgte, erschien am 2. 9. 1950 als erstes Shakespeare-Werk *Hamlet* in der Inszenierung von Erich-Fritz Brucklmeier (Bühnenbild Helmut Koniarsky). Hoffmann selbst spielte die Titelrolle — die er bereits 1936 mit großem Erfolg am Sächsischen Staatstheater in Dresden gespielt hatte — aus der Leidenschaft des Gerechtigkeitsgefühls und der Empörung des Geistes über die Verderbnis der Welt, sein Dänenprinz war eine im Grunde aktive, tatkräftige Natur, deren Zögern nicht Schwachheit bedeutet, sondern die Gewalt des moralischen Gewissens demonstriert, dem ein adeliger Mensch unterworfen ist. Am 17. 10. 1951 kam ebenfalls in der Inszenierung von Erich-Fritz Brucklmeier *Troilus und Cressida* (Übersetzung von Hans Rothe) heraus. Von den Darstellern seien besonders der Thersites von Erich Ponto und der Priamus von Theodor Loos sowie die Cassandra von Inge Birkmann genannt. Es folgte am 13. 9. 1952 eine Neuinszenierung des *Othello* (Regie Paul Hoffmann, Bühnenbild Leni Bauer-Ecsy), in der Hans Mahnke der Gestalt des Mohren die fast kindliche Arglosigkeit einer großen, einfachen Seele gab, die, von Hoffmanns eiskaltem und aalglatttem Jago zum Argwohn verführt, nur Entsetzliches begehen kann. Mahnke war es auch, der — ein vitaler und von Phantasie überströmender Schauspieler — Paul Hoffmanns Inszenierung von *König Heinrich dem Vierten* (7. 3. 1954) als Falstaff die monumentale komische Mitte gab. Ein Schelm voller Grazie und Distinktion des Geistes im ungefügten

Leib, dem der schlanke, sensible und differenzierte Prinz Heinz Rolf Hennigers persönlich und dramaturgisch kontrapunktierender Partner, Widerpart und und zuletzt Widersacher war

Als Prospero im *Sturm* einer seiner Lieblingsrollen stand Theodor Loos seit 1948 Mitglied des Stuttgarter Staatstheaters, zum letzten Mal auf der Bühne Wunderbar vergeistigt ein liebender und leidender, aber über alle Leiden schaff hinausgedrungener Mensch, der eine Welt noch einmal an sein Herz nimmt, der er schon entrückt ist Erich-Fritz Brucklmeier inszenierte in einer zarten Traumlandschaft von Leni Bauer-Ecsy das von abendlicher Schwermut überschattete Gedicht gleichsam *mezza voce*, feinnervig und poetisch doch in den Szenen der Clowns zurückhaltender, als es die gerade hier ja ausschweifend üppige Phantastik der grotesken Selbstüberhebung und des martialischen Blodsinns erwarten ließ (Erstaufführung am 7. 7. 1953) Voller Musikalität, Anmut und lyrischer Melancholie, aber auch voll prallem Humor und komödiantischer Spiellaune präsentierte sich dann szenisch wiederum von Brucklmeier und Frau Bauer-Ecsy gestaltet am 4. 12. 1954 noch einmal *Was ihr wollt* nun, acht Jahre nach den ersten zaghaften Wiederanfängen einer von schwerstem geistigem Druck befreiten Bühnenkunst, in der Darbietung eines profilierten und homogenen Ensembles, in dem Karin Schlemmer als drollig-zarte Viola, Max Mairich und Hans Mahnke als Bleichenwang und Rulp und Erich Ponto als Narr den Ton angaben, der — was läßt sich besseres zum Lob einer Aufführung sagen? — in allen seinen Nuancen vom sehnsuchtigen Seufzer bis zum stechenden Witz der Ton Shakespeares war

## NIEDERSACHSEN UMWIRBT SHAKESPEARE

VON

REIMAR HOLLMANN

Von zehn Jahren Shakespeare-Aufführungen auf niedersächsischen Bühnen zu berichten, das ist eine Aufgabe, nicht vergleichbar einer Betrachtung der Berliner oder Münchner Shakespearepflege. Eine Aufgabe auch ganz anders als im Ruhrgebiet mit seiner Bochumer Tradition und den Wechselwirkungen und Anregungen von Bühne zu Bühne, die, mögen sie auch oft nur vom Publikum ausgehen, eine echte Theaterlandschaft geschaffen haben. In Niedersachsen bestehen solche Zusammenhänge nicht, ja, hier scheinen die Theater gegen häufige Intendanten- und Regisseurwechsel noch anfälliger zu sein als anders-



wo Shakespeare wird überall umworben er findet überall offene Bühnen und volle Häuser Aber eine wirkliche Heimstatt wie einst bei Otto Falkenberg — wo hat er sie hierzulande bisher gefunden (wenn wir von dem ganz besonderen Fall Heinz Hilpert zunächst einmal absehen wollen)? Kurz es bleibt nur übrig sich von Aufführung zu Aufführung, von Stil zu Stil zu tasten und zu versuchen das gemeinsame Bild eben aus der gemeinsamen Uneinheitlichkeit zu gewinnen

Nun wäre es ein Versuch am untauglichen Objekt etwa jede Shakespeare-Inszenierung, die im Berichtszeitraum stattgefunden hat, umreißen, ja auch nur erwähnen zu wollen Daran hindert schon der Umstand, daß es noch 1948 in Niedersachsen sage und schreibe 22 Wanderbühnen gab, die von Ort zu Ort ihr Unwesen trieben und ebenso gerauschvoll wie unrühmlich ihre letzten Zuckungen der Öffentlichkeit kundgaben, um dann sang- und klanglos von der Bildfläche zu verschwinden Ihr Treiben wäre höchstens bemerkenswert als Symptom dieser maßstablosen Zeit In eine Würdigung des Shakespeare-Theaters gehört es nicht Aber es gehören auch nicht alle durchschnittlichen Repertoirevorstellungen in eine solche Zusammenfassung weil ihnen häufig szenisch wie darstellerisch jede Besonderheit fehlte — positiv und negativ

Nach der Beliebtheit der Werke vorgehen heißt mit den Lustspielen beginnen — heute mehr denn je, da in unseren Theatern der Mut zum großlinig-monumentalen Aufriß, zur großen Gebärde und zum echten Pathos der Sprache selten anzutreffen sind und das Unterspielen auf der einen wie die kabarettistische Veräußerlichung auf der anderen Seite weithin das Feld beherrschen Lustspiele so scheint man vielerorts zu glauben, sind leichter zu bewältigen, zumal wenn man sie schon häufig gespielt und noch häufiger gesehen hat — daher denn die schon immer gangigsten Werke wie *Was ihr wollt* auch jetzt die höchsten Aufführungszahlen aufweisen Raritäten wie *Verlorene Liebesmuh* und selbst *Ende gut, alles gut* sind dem Berichterstatter seit 1945 überhaupt nicht begegnet

Um so erfreulicher, daß sich vor kurzem die Landesbühne Niedersachsen Süd (in Hannover leider nur Schulervorstellungen zugänglich) der *Zwei Herren aus Verona* annahm, in Rothes Fassung, die der junge Regisseur Reinhold Rudiger den Miniaturbühnen der auswärtigen Spielorte prächtig angepaßt hatte zwar nicht mit Bohlen und Fässern, wie Goethe einmal meinte, aber doch vor einem feststehenden Bogengerüst mit Vorhängen, vor dem, von Fraulein Nummer angekündigt, die Akteure die wenigen Requisiten austauschten — eine schon mehrfach erprobte aber hier ideale Lösung Kurt Hradek ein Komiker von treuherzig-phlegmatischem Charme, Eleonore

Schroth eine süße Person mit viel Schalk im zierlichen Nacken und voll melodisch schwingender Wortmusik

War dies die saubere Bewältigung einer schweren Aufgabe so hatte Hannover früher auch schon einen glanzvollen Theaterabend erlebt über Alfred Nollers *Komodie der Irrungen* stand gleichsam das Motto „Die ganze Welt ist Bühne“ Unter traumblauem Himmel gleichsam in einer hingetupften Spielzeugfabrik (Rudolf Schulz) schüttete Noller wie aus einem riesigen Füllhorn einen kauzigen Kobold nach dem anderen auf die Bühne des Ballhof und ließ sie unaufhörlich Purzelbaum schießen gleich Stehaufmännchen — hinreißend das Zwillingsspaar Hanns Messemers und Hanns Lothars —, und doch bekam Shakespeare vieles von dem poetischen Glanz zurück den Rothe durch vergrößernde Drastik ersetzt Unbillig, an diesem herrlichen Theater die brave Inszenierung zu messen, die Günther Meinecke vor kurzem in Celle mit den wackeren Kräften seines Theaters in eigener Bearbeitung folgen ließ

*Der Widerspenstigen Zähmung* brachten 1948 gleichzeitig die leider auf der Strecke gebliebene „Junge Bühne Goslar“ (Gunther Seeker) und das Thalia-Theater Hannover (Peter Stanchina) Seeker eine komödiantisch muntere, aber nie überdrehte Leistung von sympathisch ausgeglichenem Ensemblegeist mit Maria Ahrens als herb-anmutige Katharina Stanchina dagegen entfesselte um die fehlbesetzte Gefion Helmke einen artistischen Rummel der wo er bei seinen Operetteninterpretationen entstauben half, hier das dichterische Wort vernebelte

Pantomimisch zugespitzt als fröhliche Stegreifposse mit parodistischen Kostümen bot Helmut Geng in Braunschweig das gleiche Spiel mit der liebreizend-burschikosen Ingeborg Riehl und dem saftigen Josef Bommer Kabarettistisch aufgeputzt, mit Moritatensongs statt der Rahmenhandlung tat Joachim Wichmann in Hildesheim ein wenig zuviel des Guten, auch war seine Katharina in Sigrid Zander bei allem spielerischen Elan zu kuhl geraten Ein Wunder aber wäre es, wenn nicht auch Heinz Hilpert in Göttingen sich zur Jahrtausendfeier dieses Shakespeare versichert und in heiterer Ausgewogenheit um das prachtvolle Paar Margrit Ensinger — Fritz Eberth eine spielfreudige Schar gegliedert hätte

*Viel Lärm um Nichts* gehört zu Hilperts Lieblingsstücken, in Berlin hat er es 1933 und 1937 herausgebracht, und so stand es gleich am Anfang seiner Göttinger Tätigkeit auf dem Spielplan Aber trotz vielen spaßvollen Einfallen und guten Spielern wie Fritz Eberth und Michael Grahn wollte sich keine rechte Befriedigung einstellen die gefühlsschwelgerische Musik Schuberts geht mit Shakespeares Wortmusik keine Harmonie ein, und unter dem Eindruck der

überreichlichen Einschübe schrieb Paul Fechter schon 1937 „gerat der Hörer sogar in einen gewissen Zwiespalt welcher Musik er zuerst lauschen soll“ Nun von solchen Anreicherungen war die Inszenierung Karlheinz Streibings im hannoverschen Opernhaus frei. Nichts ernst zu nehmen mahnte Wolfgang Stroedel im Programmheft. Zwar vielleicht geriet Streibing manchmal etwas stark ins Parodistische, aber in den bestechenden Dekorationen von Rudolf Schulz ging ein ausgelassen karnevalistisches Spiel vor sich, und die Rotheschen-Pointen fanden in Max Gaedes und Peter Pauls Gerichtsdienern die genußlichsten Interpreten.

Gleich nach der Wiedereröffnung 1945 holte in Göttingen Siegmар Schneider, damals Schauspieldirektor, *Was ihr wollt* hervor, mit einer bezaubernd pagenhaften Viola Hedi Reichs, wobei er vor allem von Hans Plochs knappen Kullissen gut sekundiert, Gewicht auf das Rüpelspiel legte — und zweimal für erkrankte Kollegen einspringen mußte, die er übertraf. Günther Huth als Malvolio und Peter Hansmann als Bleichenwang (Diese Einrichtung tauchte eine Spielzeit später in der längst vergessenen hannoverschen „Komödie“ wieder auf, was in Anbetracht des ruhrenden Idealismus, mit dem Günther Huth und eine Reihe mehr oder weniger prominenter Darsteller bei Eiseskälte agierten, pietätvoll registriert sei).

Natürlich kehrte diese Komödie auch bei Hilpert wieder — und diesmal freilich großartig mit einem hingezauberten Bühnenbild von Wilhelm Preetorius. Hier war alles, weise Komödie, lachendes Lustspiel und drohende Posse, der ganze Shakespeare, mit Christa Kellers lausbüßisch-aufknospender Viola und Benno Sterzenbachs grunzend prallendem und doch unendlich lebenswerten Rülpl. Im hannoverschen Ballhof war es dann wiederum Streibing, der die Gewichte zwischen lyrischem Liebesspiel und Randalierszenen klug verteilte und von zahlreichen Darstellern auf beiden Seiten gut unterstützt wurde, nur nicht von dem Bühnenbildner Friedhelm Strenger, der karge Graphik in Schwarzweiß lieferte und es dem Zuschauer überließ, mit geschlossenen Augen den Zauber Illyriens zu erspüren.

Die Osnabrücker schließlich zählen *Was ihr wollt* zu den Aufführungen, mit denen Heinrich Buchmann ihr Schauspiel in den ersten Jahren aufwärts entwickelte und das unter den primitiven Verhältnissen der Blumenhalle Carl-Wilhelm Vogel schuf, die Illusion eines Theaterpalasts, und die Viola Gisela Burghardts fand in ihrer anziehenden Weiblichkeit die besondere Gunst des Publikums. Hildesheim ist zu Jahresbeginn mit einer sehr vergnügt-vergnügli-chen Ausdeutung Curt Bocks herausgekommen, in welcher der Regisseur selbst

als Bleichenwang brilliert und Brigitte Drummer als Maria alle Register ihres durchtriebenen Charmes spielen laßt

*Wie es euch gefällt* gefällt nicht immer allen Auch über Hilperts vielgerühmte Konstanzer nach Göttingen übernommene Einstudierung waren nicht alle glücklich Wieder war es die Musik, die allzu uppig bemessene klassische Musik, die ablenkte Gewiß, Mozart paßt zu Shakespeare eher als Schubert, sollte man meinen Aber nun wird die ganze Inszenierung Rokoko, und in diesem Ardennerwald haben die Lowen sich in Kammerkätzchen verwandelt Gewiß die Konsequenz des Stils bestach noch den der ihn für verfehlt hielt Aber die Darsteller waren nicht mehr da Heinz Hilpert selbst ersetzte Siegfried Lowitz als Probst ein Ersatz, bei dem man die dynamische Ironie vermißte und auch die anderen Mitglieder hielten dem Vergleich mit ihren Vorgängern nicht stand Sollte Hilpert wirklich übersehen haben daß verschiedene Darsteller auch verschiedene Inszenierung bedeuten? Aber auch die hannoversche Verwirklichung war nicht eben überwältigend Diesmal jedoch traf die Schuld eindeutig den Bühnenbildner Max Fritzsch, über dessen Dekoration zu Kleists *Kathchen* Alexander Kus in der Schleswig-Holsteinischen Volkszeitung gesagt hat, hier sei die Vereinfachung schon zur völligen Bezugslosigkeit geworden Und für diese gewollte Symbolik gibt es nur das schon im vergangenen Jahr von Wolfgang Stroedel zitierte Prädikat „Kletterstangen“, das Gerd Schulte in der „Hannoverschen Allgemeinen“ solcher optischen Poesie zuerkannte Shakespeare verträgt zwar keinen Schubert Aber szenische Geometrie verträgt er nun auch wieder nicht So mußte auch Streibings sprachlich vorbildlich durchgefeilte und einfallsreich arrangierte Inszenierung kuhl wirken, wiewohl sich in Christa Keller eine sehr graziose Rosalinde präsentierte

Ein anderes war es in Osnabrück, wo der nun für immer aus unserer Mitte gegangene Intendant Erich Pabst so manche Klassikeraufführung zustande gebracht hat, bei der uns wohl wurde denn hier ging die sorgsame Wortregie in eins mit einer behutsamen szenischen Umsetzung, die doch nie in traditionellem Dekor und staubiger Konvention erstarrte Pabst holte aus seinen Schauspielern heraus, was herauszuholen war und er führte sie zur Spielgemeinschaft zusammen In der Renaissance-Dekoration von Wilhelm Munz behauptete sich vor allem die Anmut der Frauen Ruth Eiben als Rosalinde und Elke Boysen als Celia

„Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt“, hätte man über die verspielten *Lustigen Weiber von Windsor* schreiben können, mit denen sich Heinz Dietrich Kenter die Herzen der Göttinger eroberte improvisiertes Theaterspiel in einer

Wandertruppen-Scheunenbühne (Margarete Altvater) ein tänzerisch beschwingter Reigen und ein Überfluß an Einfällen welche die nachdenkliche Falstaff-Komik aus *Heinrich IV* ins Leichtfüßige übersetzten Schauspieler wie Josef Renner, der unmittelbar nach der Premiere starb, Peter Paul und Frank Rehfeldt halfen Kenter, seinen Münchner Erfolg von 1943 muhelos zu wiederholen

Von den nachdenklicheren, melancholischeren Komodien gab es *Maß für Maß* 1947 in Göttingen, in einer Inszenierung Hermann Wenningers, die sich durch die Besetzung mit dem steifleinen humorlosen Friedrich Georg Richter um ihre besten Wirkungen brachte da war nichts von der milden Weisheit, die den Herzog zum Verwandten Prosperos macht Überzeugend als Isabella die später hinzutretende Ingeburg Schelle gezugelte Kraft seelischer Ausstrahlung, keusches Verwehen der Versmusik Doch überdeckte sonst der Minuston des Schwanks den Seelenton der Komodie, und zwei prächtige Shakespearefiguren wie Karl Meixners federnd-sprühender Lucio und Peter Pauls dümmlich-aufgeblasener Gerichtsdienstler standen unversehens im Vordergrund

Hildesheim erprobte sich an diesem Werk schon auf der kleinen Behelfsbühne auf dem Rohnsen, Hans-Gunther von Kloden wagte mit seinen hannoverschen Schauspielschulern in den Kammerspielen ein nur aus der Zeit des Chaos erklärliches Experiment er ließ auch die Frauenrollen männlich besetzen und kleidete das ganze als Spiel im Gefangenenlager ein, wobei die rationalistisch nüchterne Übersetzung von Hedwig Schwarz die poetischen Stellen vollends totete Ebenfalls mehr klug als eigentlich poetisch, ein wenig sprode aber doch überzeugend und von Niveau und Kultur erfüllt war später Streibings Einrichtung im Ballhof nach der Ortleppschen Übersetzung, die auf Baudissin zurückgeht und nicht wie Rothe die Poesie abwirft Komik und Ernst hielten einander vorbildlich den Widerpart, und Rudolf Schulz unterstrich in Symbolfarben den Märchencharakter Gerhard Just ein Herzog von ruhiger Würde die Verkörperung eines edlen Humanismus Margaret Carls Isabella mehr aus dem Können als aus dem Wesen geformt glaubhafter im Aufbruch des Gefühls als in der asketischen Zügelung

Mit dem *Sturm* hatte 1947 der hannoversche Generalintendant Kurt Ehrhardt, damals noch Schauspielregisseur, weit weniger Glück Der sonst so stilsichere Rudolf Schulz hatte ihm eine merkwürdig winterpostkartenähnliche Projektion an die Wand geworfen, und die sprachliche Melodie kam nicht recht zum Schwingen in teils frostigem Nebenbei teils überhitzter Deklamation Ein wenig starr und verhärtet, aber wie stets bis zu seinem Tod ein Herr der Bühne Theodor Becker als Prospero mit tremolierenden Flötentönen Erna

Krügers Miranda, tierhaft unheimlich Heinz Ulrichs Caliban, ironisch treffsicher Gunther Neutzes Hofling

Osnabrück hat den *Sturm* sogar zweimal gebracht 1947 dammerhaft-zwielichtig, als Traumspiel, aber nicht ganz von der lebensvollen Klarheit die bei Shakespeare auch das Märchen durchstromt, doch unter Hanspeter Rieschels Regie und mit Philipp Blessings Szenerie sauberes Repertoiretheater Klar und offen die Miranda der Doris Schade überlegen Heinrich Buchmanns Prospero dämonisch flackernd Theo Teklenburgs Caliban Ungleich starker Pabsts Inszenierung Ende 1954 zu seinem 25jährigen Bühnenjubiläum ganz erfüllt von der kristallinen Musikalität des Sprachklangs und von einer Magie welche die Wirklichkeit fast unmerklich durchwob Bemerkenswert der schwebend zarte Ariel von Ellen Knür und der gehaltene Prospero Ernst Falkenbergs — eine Ausdeutung aus echter Beziehung zur Klassik

Ebenfalls Erich Pabst war es, der als erster eine Wiedererweckung des *Kaufmann von Venedig* wagte ganz in der brokatenen Welt der venetianischen Stutzer angesiedelt, eine holde Komodie die von keinem Rassenproblem weiß und doch durchweht ist von den tragischen Schauern des Fremdseins unter Menschen — eine schöne Aufführung, frei von antisemitischer Verzerrung wie von schwankhafter Banalisierung, wodurch sich die einzigen Aufführungen während des Dritten Reiches auszeichneten wie die mit Krauß unter Müthel in Wien und mit G A Koch unter Rose in Berlin Dies hier, in Osnabrück war eine mutige Neugewinnung mit guten Leistungen von Hans Eyck als Shylock und Helene Tabery als Portia In Hannover hat der Ballhof den *Kaufmann* seit langem versprochen, aber in Angriff genommen hat das Projekt jetzt die Landesbühne mit Jöns Andersson aus Göttingen als Gastregisseur *Das Wintermarchen* — natürlich war es bei Hilpert zu finden gerade zu Weihnachten 1951, wo er es vermutlich für die Göttinger ebenso neu entdeckt hat wie knapp vor Kriegsende für die Berliner, als Spiel von herber Süße und inniger Klarheit zwischen Hofputz und Schaferspiel, mit Elisabeth Muller als Hermione ohne die ganze stromende Erfüllung der Figur, Fritz Eberth als männlich gerafftem Leontes und Mila Kopp als mütterlich resoluter Pauline Den *Sommernachtstraum* hat Intendant Walter Zibell in Hildesheim neu zum Klingen gebracht, mit allem Rauschen des Waldes im Wort, mit aller seelischen Zartheit in den Blicken und Gebärden, mit allem kräftigen Ulk in den Gängen und Situationen — eine Aufführung, aus deren in aller lockeren Gelöstheit doch gebundenen Einheit Hans Brendgens als schillernder, kobol-zender, irrlichternder Puck tänzerisch herausragte

Was für Zibell jedoch vielleicht nur eine Überlegung kostete nämlich die Wahl der Musik das wurde für seinen Kollegen Walter Heidrich von der Landesbühne Niedersachsen Süd schon fast zum Problem Denn Zibell hatte sich der endlich aus der Verbannung erlosten Mendelssohnschen Partitur bedient In den Jahren seitdem aber hatte Gustav Rudolf Sellner in München und Darmstadt Carl Orff populär gemacht Nun, für Heidrich gab es schließlich nur eine Lösung im Gartentheater Herrenhausen wo Sellner während seiner hannoverschen Intendanz die erbetene *Sommernachtstraum*-Inszenierung verweigert hatte — hier also, wo das junge Landesbühnen-Ensemble ohnehin durch fremde Kräfte ergänzt werden mußte, da hieß es so sparsam wie möglich wirtschaften Also Mendelssohn Und es wurde, nicht zuletzt dank Mendelssohn ein voller Erfolg

Romantik? 19. Jahrhundert? Aber gewiß! Nur daß Mendelssohns respektvolle, gemüthhaft nachempfundene Schauspielmusik etwas anderes ist als aufgepfropfter nur um seiner selbst Willen geschriebener Schubert Und außerdem Schlegel ist ja auch 19. Jahrhundert Im Gegenteil eine Dreierheit Shakespeare — Schlegel — Orff macht in Wahrheit erst die Gefahr des Auseinanderfallens aus Schließlich zwingt Orff dem Schauspieler bis zur Betonung jede Nuance ab, und wo er am stärksten ist, in den Handwerkerszenen, da bedarf es keiner Musik

Diese Abschwefung war nötig, nicht um einen Intendanten zu rechtfertigen, der Mendelssohn spielen ließ, sondern vielmehr um grundsätzliche Vorurteile auszuräumen Die Aufführung war hübsch und gerundet, am hervorstechendsten freilich der pralle, ruhrend humorige Zettel Willy Leyrers aus — Darmstadt der hier durchaus mit Mendelssohn vorlieb nahm In diesem Sommer wird der *Sommernachtstraum* wiederholt Und im nächsten vielleicht wieder?

Als Übergang zu den großen Tragodien und Königsdramen ließe sich *Troilus und Cressida* einstufen, diese Mischung aus beißendem Spott und tiefem Pessimismus, die zu bewältigen wenigen Regisseuren gelingt Karlheinz Streibing ist es im hannoverschen Ballhof gelungen Die Entlarvung des Helden-schwindels in dieser Tragodie um einen „geschnitzten Unterrock“ die nach Goethe Shakespeares „freien Geist“ erkennen läßt — sie ist der Aufführung geglückt in dem ätzend sarkastischen Thersites Heinz Ulrichs wie in dem prahlerisch tönenden Achilles Karl Worzels, in dem parfümiert suffisanten Aeneas Günther Neutzes wie in dem bullrig kraftmeierischen Ajax Helmut Wildts — und endlich in der schon fast an Giraudoux gemahnenden koketten

Weibhaftigkeit Evy Gotthardts als Cressida Mit der leuchtkräftigen Dekoration von Rudolf Schulz eine durchdachte, wesentliche Inszenierung — lange vor Sellners vieldiskutiertem Berliner Unterfangen

Der Liebestragödie von Verona *Romeo und Julia* haben sich die Bühnen versagt Wo auch sind unsere romantischen Liebhaber? Aber den *Othello* gab es, in Hildesheim, in der textlichen Neufassung Richard Flatters die mancher Anfeindung ungeachtet vor Baudissin den Vorzug leichterer Faßlichkeit besitzt und die dichterischen Schönheiten im ganzen unangetastet läßt Joachim Wichmann inszenierte mit raschem Szenenwechsel und gliederte sehr sauber zur letzten Rundung fehlten ihm dann aber doch die Wärme — und die schauspielerischen Kräfte Brendgens als Jago ein etwas äußerlich-geschmeidiger Jago Georg Pilz ein Mohr von brav eingeübter Eifersucht Eine Desdemona war in dieser Aufführung nicht anwesend

War dieser *Othello* noch sauberer Durchschnitt so bedeutete der *Macbeth* im hannoverschen Opernhaus schlechterdings ein Argernis Und zwar ein fast tragisches, denn der Chefdramaturg Alfred Erich Sistig hatte jahrelang in philologischer Gründlichkeit an seiner neuen Übertragung — in Anlehnung an Dorothea Tieck — gearbeitet Aber wo er wissenschaftlich verbesserte da geriet die Sprache ins Holpern Und diesen holzernen Text inszenierte der Regisseur zu allem Unglück auch noch selbst ohne Abstand zu seinem eigenen Werk Platt naturalistische Überdeutlichkeiten verdrängten die Schauer des Dämonischen, auch und gerade in dem *Macbeth* Gerhard Justs und der Lady *Macbeth* Sonja Karzaus Freilich hatte Max Fritzsche die Darsteller ohne Sinn für körperliche Konturen lieb- und phantasielos behängt und ließ sie mit Parallello-Pullis zwischen schottischem Gemauer sich bewegen ein Gewirr von Stillosigkeiten und — ausgerechnet mit Shakespeare — einer der deprimierendsten Theaterabende, die im hannoverschen Schauspiel erlebt wurden

Doch nun zum *Hamlet* Er gehört, in der hannoverschen Ballhof-Inszenierung Alfred Nollers, zum Erfreulichsten, über das hier berichtet werden kann Noller hatte den Ballast an Kommentaren, mit denen seit Goethes umstrittener Deutung unsere Literatur überschwemmt worden ist über Bord geworfen und war auf des Dichters Wort unmittelbar zurückgegangen, indem er oft durch die Umübersetzung eines einzigen Worts Irrtümer und Trugschlüsse Schlegels bloßlegte dabei aber den Sprachklang frei und herrlich ausschwingen ließ In leuchtenden Grundfarben komponierte Rudolf Schulz einen Bühnenraum, innerhalb dessen sich nun die Auseinandersetzung um die sittliche Weltordnung begeben konnte Hanns Messemer ein ethisch durchgluhter Hamlet von elastischer Spannkraft und stahlern-scharfkantiger Entschiedenheit in minu-



tiosem Spiel subtiler Reflexbewegungen vor allem in den Momenten stiller Überlegung und in den auffunkelnden Blitzen skeptischer Ironie Von wundervoll aufgeblasener Hohlheit und geschwätziger Wichtigtuerei Max Gaedes Polonius die fleischgewordene Mittelmäßigkeit, die noch in ihrem letzten Seufzer „Ich bin umgebracht!“ die ganze Klaglichkeit ihres subalternen Daseins enthüllt Zauberhaft Raute Armbrüsters Ophelia eine zarte Blume, die der Sturmwind der Leidenschaften geknickt hat das schwache Opfer das in ruhend zagem, scheuem Ton seine Klage erhebt Eindringlich in seiner maßvollen Gedämpftheit Ewald Gerlichers Geist prägnant die Höflinge In Gruppen- und Massenszenen in Statik und Dynamik führte Noller jede Stellung jede Bewegung zu unheimlicher Transparenz zu eindringlicher Bildsymbolik, in Szenen, deren immanente Musikalität den geborenen Opernregisseur verriet Als Aufführung das — leider um Jahre vorweggenommene — Gegenstück zum *Macbeth*

Aus einer ähnlichen geistigen Konzeption, aber aus einer etwas dünneren Luft gleichsam abstrakter mit einem Bühnenbild Otto Sticks das sich vieler Beleuchtungseffekte bediente, brachte auch Helmut Geng in Braunschweig eine achtbare Leistung zustande, wobei sich Kurd Pieritz als junger aber kraftvoller Hamlet vorstellte, Ursula Schultheiß die Ophelia behutsam und Josef Bommer den König imposant umriß Ganz auf Horst Vincons dynamisch wägenden, adlig entschlossenen Titelhelden konzentrierte in Celle Gunther Meincke seine Inszenierung, die das Gegenspiel stark zurückdrängte durch gesdukte Vereinfachungen aber den begrenzten Möglichkeiten des Ensembles entgegenkam

*Timon von Athen Titus Andronicus* und *Cymbeline* treten hier natürlich ebensowenig in Erscheinung wie fast alle K ö n i g s d r a m e n Es wird einzig *Heinrich IV* mit Just als Falstaff in Hannover gespielt Karlheinz Streibing besorgte mit Hilfe der Ortleppschens Übersetzung eine Zusammenfassung beider Teile für einen Abend, wie das in Berlin schon Ernst Legal (mit George) und Josef Gielen (mit Krauß) getan haben Aber auch von *Julius Caesar* und *Coriolan* kann nicht berichtet werden und so bleibt nur noch Hilberts jüngste Göttinger Einstudierung von *Antonius und Cleopatra* in der Inge Birkmanns „Schlange vom Nil“ an der mangelnden Persönlichkeitswirkung Hans Holts kein Gegenspiel fand so daß Hilberts Absicht, in einer neutralisierten Szenerie das Überzeitliche der Spannungen zwischen den Mächten und Strömungen der Welt sichtbar zu machen, nur teilweise gelang und der Abend trotz handwerklich vorbildlicher Durchformung von Gängen Gebarden und Spannungsdreiecken eigenartig kühl ließ

Was für Ergebnisse nun dürfen wir aus dieser Überschau ablesen? Wo zeichnet sich so etwas wie ein eigener, konsequenter Shakespeare-Stil ab? Früher hatten sie alle ihr eigenes Profil: Saladin Schmitts dekoratives Pathos, Erich Engels gläserne Klarheit, Gustaf Grundgens artistische Ästhetik, Jürgen Fehlings kosmetisches Grubbertum, Otto Falckenbergs schimmernde Musikalität. Später ist Gustav Rudolf Sellners großartige Gewalttätigkeit dazugetreten. Und heute? Und hier? Heinz Hilpert dürfen wir nicht nennen, denn dessen aufhellende Heiterkeit gehört von jeher dazu. Was er in Göttingen tut, ist nichts als aus seiner eigenen Vergangenheit eine Tradition zu formen. Und bald wird er es, wer weiß, wo anders tun.

So wäre der verewigte Erich Pabst zu nennen, in Osnabrück so etwas wie einer der letzten Horte der Klassik, ein Bewahrer ohne Erstarrung, ein Erneuerer ohne Experimentiersucht, geradlinig aber nicht monoton, zurückhaltend aber nicht anspruchslos, handwerklich genau aber nicht spießig, kurz: ein Lehrer, der ein Erbe in sich trug, das er weitergab und das seine Nachfolger erwerben sollten, um es zu besitzen.

Es wäre Helmut Geng in Braunschweig zu nennen, der wie allen, so auch den Werken Shakespeares seine sorgsame Gliederung und aufhellende Psychologie angedeihen läßt, Karlheinz Streibing, der nun allerdings für Hannover schon so etwas wie der Shakespeare-Regisseur geworden ist und an Shakespeare wie an Molière wieder und wieder bewiesen hat, daß er zur Klassik zumindest geistig die Beziehung hat, die ihm erlaubt, sprachliche Durchfeilung mit komödiantischem Wirbel zu vereinen — und schließlich Alfred Noller, der in Niedersachsen nur zweimal Shakespeare für die Bühne erweckt hat, dann aber wie mit einem Donnerschlag, ein Theatermann, fähig, ein Haus zur Heimstätte für einen Dramatiker zu machen — und nun dem Theater vielleicht für immer verloren.

## ZEITSCHRIFTENSCHAU

---

Sammelbericht<sup>1</sup>

VON

ROBERT FRICKER

In der Shakespeareforschung unserer Zeit zeichnen sich zwei Strömungen ab, die sehr weitreichende Rückwirkungen auf das Bild des Dichters und die Chronologie seiner Werke haben können. Bereits heute läßt sich eine zunehmende starke Unterhöhlung der traditionellen Vorstellungen bemerken, die den Umfang von Shakespeares Wissen und die Datierung einzelner Dramen und Gedichte betreffen. Die Neuorientierung kommt deutlich in einem Aufsatz von E. A. J. Honigmann<sup>2</sup> zum Ausdruck, in dem zunächst, durch den Vergleich mit analogen Äußerungen, Greenes Angriff auf Shakespeare nicht in dem Sinn verstanden wird, daß dieser gewisse Schauspiele seines Zeitgenossen bearbeitet habe. Das Schmücken mit fremden Federn beziehe sich auf den Stil, vor allem auf das Borgen von Sentenzen. Verfügt sich der Tragweite dieser Interpretation bewußt, denn von ihr hängt es ab, ob wir mit Malone (und jüngst wieder mit Dover Wilson) nicht nur *Henry VI* sondern auch eine Reihe anderer Dramen als Bearbeitungen von sog. „lost source-plays“ betrachten. Honigmann lehnt kategorisch die Theorien ab, nach denen *The Merchant of Venice*, *Hamlet*, *Titus*, *The Taming*, *Richard III*, *King John*, *Henry IV* und *Henry V* auf zu T. erhaltene zu T. verschollene Schauspiele anderer Autoren zurückgehen würden. Nicht immer ist ihm in dem knappen Rahmen der Nachweis gelungen (*King John*, *The Taming*), aber in einzelnen Fällen (*Titus*, *The Merchant*, *Richard III*) wird man seine These ernsthaft prüfen müssen. Während seine Ansicht, daß Shakespeare selbst der Verfasser des Ur-Hamlet sei, mindestens interessant ist. Der Hinweis darauf, daß die

<sup>1</sup> Besprochen werden Aufsätze und Artikel, die in folgenden Zss. (Jahrgang 1954, wenn nicht anders vermerkt) erschienen sind: EA (Études anglaises), EC (Essays in Criticism), ELH (Journal of English Literary History), ES (English Studies Groningen), ESEA (English Studies coll. for the Engl. Ass.), HLQ (Huntington Library Quarterly), JEGP (Journal of English & Germanic Philology), MLN (Modern Language Notes), MLQ (Modern Language Quarterly), MLR (Modern Language Review), MP (Modern Philology), N (Neophilologus), NQ (Notes & Queries), PMLA (Publications of the Modern Language Association), PQ (Philological Quarterly), RES (Review of English Studies), S (Scrutiny), SR (Sewanee Review), ShQ (Shakespeare Quarterly), ShS (Shakespeare Survey), SN (Studia Neophilologica), SP (Studies in Philology), TLS (Times Literary Supplement), UTQ (University of Toronto Quarterly) — 2 MLR 49 S. 298—307.

gründliche historische Fundierung von Schauspielen wie *King John* und *Richard II* kein Indizium dafür sei daß Shakespeare diese Werke nicht auch ohne Vorlage in der das geschichtliche Material bereits verdaut gewesen wäre habe verfassen können ist bezeichnend für die moderne Forschung Die Erschütterung der Chronologie der frühen Werke und der Grad von Shakespeares Belesenheit sind die beiden Pfeiler, auf denen Honigmanns kühne Thesen ruhen aber es bedarf weiterer, gründlicherer Untersuchungen bis seine Arbeitsthese als richtige These gelten können

Es fragt sich ob es mit dem gegenwärtig vorliegenden Material gelingen wird die Chronologie von Chambers durch Fakten zu widerlegen Vorderhand beruht die Vordatierung auf der relativen Unsicherheit der von der älteren Forschung ermittelten Daten und auf der Analogie mit anderen Dramatikern Anders verhält es sich mit dem Grad von Shakespeares Belesenheit Hier hat die Quellenforschung mittlerweile Neuland erschlossen Als Beispiel möge ein Aufsatz gelten, in dem Kenneth Murr<sup>3</sup> nachzuweisen versucht, daß der Dichter mindestens 6 bis 7 Versionen der Erzählung von Pyramus und Thisbe konsultierte resp gelesen hatte, als er die Parodie in *A Midsummer Night's Dream* schrieb Wenn auch die Parallelen zu zwei Versionen äußerst schwach sind, so wird man sich der Einsicht nicht verschließen daß Shakespeare das Quellenstudium selbst in einem geringfügigen Fall wie diesem viel ernster nahm als man von einem Dichter annehmen wurde der sich anderswo über die continual plodders' lustig machte Für ein analoges Vorgehen in gewichtigeren Fällen hat die moderne Quellenforschung die gerade durch diese Zielsetzung vermehrte Bedeutung gewonnen hat den Nachweis erbracht Die drei Jahrhunderte alte Vorstellung von Shakespeare als 'Fancy's child, Warbl(ing) his native wood-notes wild' scheint allmählich unhaltbar zu werden und die Ansicht, daß der junge Dichter die Schauspiele anderer frisierte, ist mindestens stark erschüttert

### Textforschung

Studien auf diesem Gebiet waren im Berichtsjahr selten Ein wichtiger Aufsatz von F Bowers<sup>4</sup> war mir leider nur in einer Rezension<sup>5</sup> zugänglich Verf ist der Meinung, daß heute zwar die Werkzeuge für eine (nach modernen Begriffen) endgültige Shakespeareausgabe bereit liegen (in erster Linie handelt es sich um die Natur des Textes, nach dem gedruckt wurde, und die

<sup>3</sup> ShQ 5 S 141—53 — <sup>4</sup> Studies in Shakespeare (Univ of Miami Pubs in Eng & Amer Lit vol I 1953) — <sup>5</sup> F R Johnson in ShQ 5 S 195—7

Geschichte dieses Textes), die modernen Ausgaben sind aber noch weit davon entfernt, die Qualifikation ‚endgültig‘ zu verdienen und es dürfte noch lange dauern bis wir sagen können, wir besäßen einen Text der shakespeareschen Werke in dem die Erkenntnisse der modernen Textkritik und Bibliographie in vollem Umfang ausgewertet sind. Interessant ist das durchaus gerechtfertigte Mißtrauen des Verf. gegen die kollektive Arbeitsweise die den mühsamen Weg natürlich gewaltig abkürzen wurde.

In seiner gewohnten begeisterten und begeisternden Weise umreißt J. Dover Wilson<sup>6</sup> in dem ersten Teil einer *Introduction for Lay Readers* die führende Rolle die Pollard, McKerrow und Greg in der Textforschung unseres Jahrhunderts spielten. Sie begannen mit der Ermittlung des elisabethanischen Druck- und Publikationsverfahrens und der Geschichte der ‚copies‘, die den Texten im einzelnen zugrunde liegen. Sie wiesen damit der Textforschung der folgenden Jahrzehnte die Wege.

Wie viel genauer aber auch unendlich anspruchsvoller ihre Methoden geworden sind, zeigt ein Aufsatz von Charlton Hinman<sup>7</sup>. Viele Editoren stützen sich immer noch auf die handliche, billigere Facsimile-Ausgabe der F1 von Halliwell-Phillipps (1876). Nach welchem Original wurde diese angefertigt? Verf. weist nach, daß nur die Komodien und die Historiendramen bis zur Mitte von 1 *Henry IV* auf dem Exemplar Folger 33 basieren — die übrigen Schauspiele, also auch die Tragodien, gehen auf Stauntons Facsimile-Ausgabe (1866) zurück. Nicht genug damit: bereits Staunton hatte zwei Originale konsultiert, und Halliwell-Phillipps brachte sozusagen auf jeder Seite ‚Korrekturen‘ an, die zwar meistens harmloser Natur sind, aber doch den modernen Herausgeber zur Vorsicht mahnen sollten.

Terence Spencer<sup>8</sup> bringt sehr überzeugende Erklärungen von drei bisher entweder vernachlässigten oder irrig interpretierten Stellen. Der *vile name* des Demetrius (*MND* II, 2 106—07) findet seine Erklärung in einer Stelle von Plutarch-North *Old John Naps of Greece* (*Taming* Ind 91—4) dürfte sich auf einen in englischem Sold stehenden griechischen Veteranen beziehen. Othellos Erwähnung der *Pontic Sea* (*III* 3 453—6) braucht nicht auf Plinius-Holland zurückzugehen, denn das Phänomen der starken Strömung war zahlreichen Zeitgenossen Shakespeares bekannt. Weniger überzeugend sind die fünf Emendationen die Howard Parsons<sup>9</sup> vorschlägt.

<sup>6</sup> ShS 7 S 48—56 — <sup>7</sup> ShQ 5 S 395—401 — <sup>8</sup> MIR 49 S 46—51 — <sup>9</sup> NQ 199 S 331—3  
vgl. ders. Verf. *Shakespearean Emendations & Discoveries* 1954

## Shakespeare und die Bühne

Ein Aufsatz von J W Saunders<sup>10</sup> zeigt daß die Diskussion über die elisabethanische Bühne und ihre Benutzung noch weit davon entfernt ist, abschließende und endgültige Resultate zu zeitigen Verf geht von der Kontinuität der mittelalterlichen Bühne aus und berührt damit ein Thema, das in der modernen Forschung wenn nicht revolutionierend gewirkt so doch neue Perspektiven eröffnet hat Es ist bekannt daß in den Mysterienspielen Herodes und Lucifer die Bühne verließen und unter den Zuschauern herumliefen Saunders weist darauf hin daß z B in *The Knight of the Burning Pestle* in umgekehrter Richtung Zuschauer (im Spiel) auf der Bühne Platz nehmen Wie stand es mit der Einbeziehung des „yard“ in den Spielraum? Verf glaubt daß der Porter in *Henry VIII* (V 4) sich nicht mit einer imaginären Menge auseinandersetzt sondern im „pit“ eine Gasse schafft, durch welche die Prozession die Bühne besteigt Auch Saunders nimmt eine skeptische Haltung ein gegenüber der These von J C Adams daß der sterbende Antonius auf die Oberbühne gehoben wurde Ganz allgemein bezweifelt er — wohl mit Recht — ob überhaupt Szenen (insbesondere Schlußszenen) in denen viele Personen auftreten oben gespielt werden konnten Die Lösungen die er für solche Fälle vorschlägt, sind originell und durchaus ernst zu nehmen Antonius wird vom „yard“ aus auf die Bühne gehoben, und hier spielt sich auch die spätere Besetzung des „monument“ durch die Römer ab Wie gelangten aber die Schauspieler vom „tiring house“ in den „yard“ und von hier auf die Bühne? Verf postuliert auf beiden Seiten der Bühne, zwischen dieser und den Logen, eine „yard alley“, die vom „tiring house“ durch je eine Türe links und rechts erreicht werden konnte und je nachdem ein Boot (*Pericles* V, *Antony* II, 7), einen Hinterhalt, ein Versteck oder einen Graben (*Coriolanus* I 4) darstellte Auch der Bühnenrand konnte auf diese Weise in das Spiel einbezogen werden und z B als Mauer dienen (*Romeo* II, 1) Diese These vermag zu überzeugen, wenn man sie auf die vom Verf angeführten Beispiele anwendet, sie entlastet die von Adams zweifellos überbeanspruchte Oberbühne wesentlich<sup>11</sup>, und zwar zu Gunsten der Haupt- oder Vorderbühne, aber man wird als Gegenargument anführen, daß der Raum auf beiden Seiten der weit in den Hof vorspringenden Bühne zu diesem Zweck von den „groundlings“ hätte freigehalten werden müssen, und dadurch wäre viel von dem engen Kontakt mit dem Publikum, den diese Bühnenform doch offenbar erstrebte, verloren gegangen Überdies

<sup>10</sup> ShS 7 S 69—81 — <sup>11</sup> J C Adams (ShQ 2 1951 S 3—11) verlegt nicht weniger als 45 % aller elisabethanischen Szenen auf diesen Bühnenteil!

waren die Vorgänge in den *yard alleys* für viele der im Hof Stehenden unsichtbar gewesen

Der Verwendung des *chamber* als einer *interior stage* (d. h. als Bühne für Innenszenen), wie sie Adams postuliert, steht auch Richard Hosley<sup>12</sup> ablehnend gegenüber, er schließt sich der Meinung von Granville-Barker<sup>13</sup> an, der sie als *exterior stage* (Bühne für Fensterszenen und solche in Verbindung mit der Vorderbühne) verwendet wissen wollte. Während Adams nicht weniger als 4 Szenen von *Romeo* in das *chamber* verlegt, glaubt Hosley, daß nur II, 2 und III, 5 gleichzeitig resp. abwechselungsweise oben und unten gespielt wurden. Einleuchtend ist seine Beweisführung in bezug auf die Balkonszene, nachdem Romeo das Zimmer seiner Braut mittels einer Strickleiter (über die Vorderbühne) verlassen hat, tritt die Amme unten auf (nach Q 1 1597, einer memorial reconstruction von Schauspielern) und bereitet Julia (oben) auf das Kommen ihrer Mutter vor. Während sie spricht und (unten) Lady Capulet auftritt, steigt Julia (hinten) herunter, und der Rest der Szene spielt auf der Vorderbühne. Da in IV, 3 und 5 ein Bett benötigt wird und bis zu 6 Personen auftreten, hatte die Oberbühne zu wenig Platz geboten; auch diese Szenen haben wir uns folglich auf der Hauptbühne vorzustellen.

In einem ausgezeichneten, sehr vorsichtig gehaltenen Aufsatz nimmt R. A. Foakes<sup>14</sup> Stellung zum Stil der elisabethanischen Schauspieler, der in der heutigen Forschung lebhaft diskutiert wird. Mit Recht weist Verf. auf den relativen und beschränkten Wert der sehr uneinheitlichen und widerspruchsvollen zeitgenössischen Psychologie bei der Interpretation der shakespeareschen Dramen hin, aber in einzelnen Fällen erklärt sie doch das Benehmen verschiedener Charaktere, das uns heute befremdet (z. B. Liebe auf den ersten Blick, Charakterumschwung). Sehr oft stehen wir einer Konvention gegenüber, die aber von den Elisabethanern immer noch als Realität empfunden werden konnte, aber auf weite Strecken deckt sich ihre Vorstellung der Wirklichkeit mit der unsrigen, und diese Stellen legen die Vermutung nahe, daß die Schauspielerei nicht nur formalistisch und stilisiert war.

(they) do not suggest a formal style of acting, but rather a style of acting often realistic in one sense, but capable also of formalism

Die Äußerungen von Zeitgenossen über diesen Punkt müssen mit großer Vorsicht geprüft werden, weil sie größtenteils mit Vorurteilen behaftet sind, aber es fällt doch auf, daß sehr oft die Übertreibungen (vor allem von Provinz-

schauspielern) gerugt wurden. Der Hinweis, daß die elisabethanischen Schauspieler manchen Geschmacksrichtungen genügen mußten, rundet diesen wichtigen, gut dokumentierten Aufsatz zu einer überzeugenden, ausgewogenen Stellungnahme ab.

Der heute weitverbreiteten und vor allem von B. L. Joseph (*Elizabethan Acting*, 1951) vertretenen Ansicht, die elisabethanische Schauspielerei sei rein formalistisch und unindividuell gewesen, tritt Marvin Rosenberg<sup>15</sup> entgegen. Er entkräftet die Argumente der Formalisten mit überzeugenden Gegenargumenten: die Knabenschauspieler waren oft Jünglinge oder junge Männer, die einer schöpferischen Interpretation schwieriger Charaktere (z. B. der Cleopatra) durchaus fähig gewesen waren; die Hinweise, die sich in Dramentexten und Bühnenanweisungen finden, dürfen nicht aus ihrem Zusammenhang herausgelöst und verallgemeinert werden, sehr oft wird im Schrifttum der Zeit von der proteischen Fähigkeit der großen Schauspieler, sich in ihre Rolle zu verwandeln, gesprochen, und diese Rollen waren so differenziert und verschiedenartig, daß sie kaum eine stereotype Interpretation auf der Bühne zuließen. Zahlreich sind die Verurteilungen der übertriebenen Schauspielerei, und ebenso oft wird die Forderung des *natural acting* erhoben. Wer die Kontroverse verfolgt, gewinnt die Überzeugung, daß die Stellungnahme von derjenigen abhängt, die man dem elisabethanischen Drama gegenüber bezieht: die 'Traditionalisten', die überall nur rhetorische und konventionelle Formen oder wirkungsvolle Situationen sehen, werden zum formalistischen Standpunkt neigen, während die Anhänger der Auffassung, daß das sprachliche Gefüge der Ausdruck von 'characters' ist und diese vom Schauspieler oder Kritiker 'geschaffen' werden müssen, der 'natürlichen' Interpretation auf der elisabethanischen Bühne den Vorzug geben. Auch hier mag die Wahrheit ungefähr in der Mitte liegen.

Beachtenswert ist auch ein Aufsatz von William A. Armstrong<sup>16</sup>, der mit guten Argumenten die Ansicht widerlegt, Shakespeare nehme in *Hamlets* Kritik an den 'ranting actors' und anderswo Edward Alleyn aufs Korn. In der zeitgenössischen und späteren Literatur wird dieser stets neben Burbage als der größte englische Schauspieler genannt, wobei sich das Lob meistens auf ihre Kunst der Deklamation bezog, die sich weitgehend mit dem Vorbild der gemäßigten, 'natürlichen', klassischen Rhetorik deckte. Übrigens scheinen beide Schauspieler nicht nur in tragischen sondern auch in komischen Rollen aufgetreten zu sein. Shakespeare schloß sich also wohl der herrschenden Meinung



an und wenn er schauspielerische Exzesse verurteilte oder parodierte hatte er kaum Alleyn im Auge

Charles J Sisson<sup>17</sup> bedauert, daß wir wohl über das elisabethanische Theaterleben relativ gut unterrichtet sind, aber so gut wie nichts über die Einstellung der Schauspieler gegenüber ihren Rollen wissen Auch die von ihm untersuchten Akten des Prozesses der Witwe Susan Baskerville und des hired man Worth gegen die Schauspielergesellschaft des Red Bull Theatre enthalten in dieser Beziehung nichts Neues Wohl lassen sie Rückschlüsse zu auf die Persönlichkeiten gewisser Schauspieler, und wir erfahren daß Thomas Heywood um den 3 10 1573 herum geboren wurde, also bereits als 21jähriger für die Bühne schrieb wir erfahren auch etwas über die mißlichen finanziellen Verhältnisse und die Organisation dieser Truppe — aber Anklager und Zeugen hüllten sich in Schweigen über die Dinge die uns interessieren

Den drei Haupttypen der kontinentalen Bühne im 16 Jahrhundert ist ein interessanter Aufsatz von A M Nagler<sup>18</sup> gewidmet Die moderne oder klassische Bühne wird, nach ihrer Erwähnung in den Schriften des Vitruvius über die Architektur (1485) zum ersten Mal ausführlich beschrieben in der Terenzausgabe von Badius (Lyon, 1493), hier werden u A auch die griechischen periaktoi erwähnt Die statischen Bühnenbilder, die Sebastiano in den 30er Jahren des folgenden Jahrhunderts für die Akademie zu Vicenza entwarf, löste erst in den 60er Jahren Vasari unter Zuhilfenahme der periaktoi und später der scena ductilis, in eine Folge von sich ständig verändernden Szenerien auf Aber noch 1583, als in Vicenza das Teatro olimpico erbaut wurde fand auf dem Weinmarkt in Luzern die zweitägige Aufführung eines Passionsspiels statt, in der die für die mittelalterliche Praxis typischen weit auseinander gelegenen loci Verwendung fanden Den dritten Typus stellt die Mischform beider Bühnen dar, die das moderne Prinzip der Einheit des Ortes mit dem der verstreuten loci verband Zu den Beispielen zählt Verf auch die Bühne von Valenciennes Als Nebentypus mag die bloß hypothetische ‚neutral stage of succession‘ gelten die für Volksaufführungen biblischer Dramen verwendet wurde, sie wäre gekennzeichnet durch das neutrale Proszenium, das die Wortkulisse notwendig machte Innenszenen (loci) sind erst seit der Lazarus-Aufführung in Freiburg (1584) belegt Es waren vor allem die Jesuiten die die Einbeziehung der loci in das Spiel pflegten wobei sie an eine alte Tradition des Passionsspiels anknüpfen konnten die sich bis ins 14 Jahrhundert zurückverfolgen läßt, aber in den frühen Beispielen fehlt noch

<sup>17</sup> ShS 7 S 57—68 — <sup>18</sup> ShQ 5 S 359—70

die illusorische vierte Wand, die für die moderne Innenszene charakteristisch ist. Mit modernen Shakespeareaufführungen beschäftigen sich eine Reihe von Aufsätzen<sup>19</sup>. Zum ersten Mal, seitdem zusammenfassende Berichte vorliegen, wurden im Berichtsjahr sämtliche 37 Schauspiele aufgeführt. Es ist allerdings möglich, daß diese Feststellung nur relativen Wert besitzt und mit den grundlegenden Methoden der Erfassung des heutigen Theaterlebens zusammenhängt. Die beliebtesten Dramen waren, unter den Tragödien und in dieser Reihenfolge: *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Othello* — unter den Lustspielen *Twelfth Night*, *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*, *A Midsummer Night's Dream*, *As You Like It*.

Aufschlußreiche kritische Besprechungen von Aufführungen geben A. C. Sprague<sup>20</sup>, Richard David<sup>21</sup>, A. S. Downer<sup>22</sup> und Wolfgang Stroedel<sup>23</sup>. Von besonderem Interesse ist ein Bericht von B. Miles und J. Wilson<sup>24</sup> über die Tätigkeit des Mermaid Theatre in London, wo bekanntlich nicht nur mit der elisabethanischen Bühnenpraxis sondern auch mit der alten Aussprache und Schauspielkunst experimentiert wird. Großer Erfolg war den Festaufführungen der Truppe von elisabethanischen Dramen in der Royal Exchange (1953) beschieden, wo die Zuschauer die Bühne von drei Seiten umgaben. Die Schauspieler fühlten sofort den viel engeren Kontakt mit dem Publikum, es ergab sich von selbst ein höheres Spieltempo, und endlich

we learned that it is impossible to play scenes on the so-called inner stage, or even far up-stage at all

Man erhält den Eindruck, als ob der ungewohnte Kontakt mit den Zuschauern die Schauspieler fasziniert hätte. Die Gewohnheit dürfte wohl auch dem modernen Schauspieler gestatten, sich aus dem Bann zu lösen und auch auf Hinter- und Oberbühne zu spielen. Aber der Forscher sollte die praktischen Erfahrungen, die im Mermaid Theatre gesammelt werden, nicht ignorieren, wenn er elisabethanische Szenen auf diese Bühnenteile verlegt.

Mit beredten Worten setzt sich George Rylands<sup>25</sup> für das richtige Sprechen der Verse ein, die der Dramatiker für Schauspieler und Publikum schreibt. Man wird gerade heute seiner Ermahnung, der Vers — auch der freiere, scheinbar prosanahe Vers des reifen und älteren Shakespeare — dürfe nie zur Prosa herabsinken, mit Verständnis begegnen, aber auch seinem Zweifel zustimmen, ob das moderne Publikum überhaupt fähig ist, die Feinheiten des richtig gesprochenen Verses wahrzunehmen.

<sup>19</sup> ShQ 5 S 41—5 47—50 51—69 ShS 7 S 107—17 — <sup>20</sup> ShQ 5 S 34—5 — <sup>21</sup> ShQ 5 S 385—94 — <sup>22</sup> ShQ 5 S 155—65 — <sup>23</sup> ShQ 5 S 317—22 — <sup>24</sup> Sh 5 S 307—10 — <sup>25</sup> Sh 7 25—34

The Jacobean actor and his audience were so habituated to the rhythm and structure of blank verse that they could not help keeping time. Emphasis and nuance depend upon the instinctive acceptance of the norm

### Quellenstudien

Wie eingangs erwähnt, nimmt das Quellenstudium in der heutigen Forschung wieder einen prominenten Platz ein. Es wird aber weniger um seiner selbst willen betrieben als daß es dazu dient, entweder Aufschluß über die Absichten des Dichters oder den Umfang seiner Bildung und Belesenheit zu liefern. Immer mehr wird dabei das Bild des freischaffenden ‚Naturdichters‘ von dem des gründlich belesenen Dramatikers verdrängt, das so viel besser in seine Zeit paßt als jenes. Bereits scheint der Punkt erreicht, wo man versuchen sollte, nicht in das andere Extrem zu verfallen und jedes zufällige ‚Echo‘ als Beweis für seine Belesenheit anzuführen. Auch die mündliche Mitteilung sollte man nicht unberücksichtigt lassen, wenn man verhindern will, daß das neue Shakespearebild bloß ein Spiegelbild unserer Zeit wird.

Dieser Gefahr ist zweifellos Douglas L. Peterson<sup>26</sup> erlegen, wenn er Thomas Wilsons *Arte of Rhetorique* nicht nur in bezug auf die rhetorischen Formen, sondern auch auf den Inhalt der Musterbeispiele als Quelle von Sonett 129 betrachtet. Daß sich die rhetorischen Formen in Shakespeares Werk finden, ist heute unbestritten, wenn aber auch Wilsons *Exempla* als Vorbild für die Aussage der Sonette herangezogen werden, so wird man das bezweifeln, denn erstens handelt es sich um literarische Gemeinplätze und dann schließt die Stilübung bei Shakespeare das persönliche Erlebnis und seine Vertiefung zur poetischen Vision keineswegs aus, wie Hubler in seiner jüngsten Untersuchung der Sonette gezeigt hat.

Möglich ist, wie Joan Rees<sup>27</sup> ausführt, daß die Szene in 3 *Henry VI* (II, 5), wo ein Vater den von ihm erschlagenen Sohn und ein Sohn den von ihm getöteten Vater hereinträgt und betrauert, nicht auf Hall sondern auf *Gorboduc* zurückgeht, aber die ‚almost lyrical intensity‘ der zuletzt genannten Stelle brauchte Shakespeare nicht zu seiner Gestaltung anzuregen, die poetische Verwandlung konnte er aus eigener Kraft vollziehen, wenn er sich an den Hinweis bei Hall erinnerte.

Hingegen wird man Rolf Soellner<sup>28</sup> zustimmen, wenn er den Trost der Philosophie, den Friar Lawrence dem verbannten Romeo in Erinnerung ruft,

<sup>26</sup> ShQ 5 S 381—4 — <sup>27</sup> NQ 199 S 195—6 — <sup>28</sup> NQ 199 S 108—9

weniger auf eine analoge Stelle in *Euphues* zurückführt als auf Lylys Quelle *De conscribendis epistolis* des Erasmus, das zu den elisabethanischen Schulbüchern gehörte. Auch hier handelt es sich zwar um einen Gemeinplatz der Renaissanceliteratur, aber wortliche Übereinstimmungen machen die spezielle Verpflichtung doch wahrscheinlich.

C. A. Greer<sup>29</sup> faßt noch einmal die Gründe zusammen, die für ein ‚lost source-play‘ von *Henry IV* und *Henry V* sprechen. Die Erwähnung eines *new play called Harey the V* durch Henslowe (28. 11. 95) und Gabriel Harveys Hinweis auf Falstaff und Hotspur (1592) können sich weder auf die *Famous Victories* noch auf die shakespeareschen Dramen beziehen, möglicherweise ist damit das verschollene Quellenstück gemeint. Hingegen kann sich der Verf. nicht gegenüber der Tatsache verschließen, daß viele Übereinstimmungen zwischen den *Famous Victories* und der shakespeareschen Trilogie bestehen, er zählt auf 15 allgemeine und 42 spezielle Parallelen sowie die bekannten 18 wortlichen Entsprechungen.

In *Henry V* (III, 7) prahlt der Dauphin mit seinem fliegenden Pferd. Haldeen Brady<sup>30</sup> meint, Froissart könne den Dichter auf diesen Gedanken gebracht haben durch die Erwähnung eines Traums von Henri VI (des Vaters des Dauphins), in dem ein fliegender Hirsch dem König einen entwichenen Falken zurückholte.

Helen A. Kaufman<sup>31</sup> glaubt, daß *Twelfth Night* nicht nur auf die italienischen Komodien *Gl'ingannati* und *Gl'inganni* zurückgeht, sondern auch auf ein weiteres Lustspiel von Secchi, *L'interesse*. Diese These ist insofern interessant, als sie Shakespeares Kenntnis der italienischen Sprache bestätigen würde (beide Komodien Secchis lagen in keiner Übersetzung vor), wenn der Verf. ihre These aber auf die recht allgemeine Parallelität zweier Situationen und vor allem auf die Ähnlichkeit der unromischen Heldinnen in den drei Schauspielen basiert, so erheben sich Zweifel, denn die Verwandtschaft von Viola und den Mädchengestalten in Shakespeares früheren Komodien zeigt, daß er Viola auch unabhängig von italienischen Vorbildern schaffen konnte und möglicherweise von Lyly und Greene beeinflusst wurde, womit natürlich eine italienische Beeinflussung dieser beiden Autoren nicht ausgeschlossen ist.

Auf die Ähnlichkeiten des anon. Stückes *Caesar's Revenge* und *Julius Caesar* weist Ernest Schanzer<sup>32</sup> hin. Wie er aber selbst zugibt, steht — wenn man den Sachverhalt vereinfacht — der elisabethanischen Rachetragödie die psychologische Tragödie des Brutus gegenüber. Überdies wurde die unsichere

<sup>29</sup> NQ 199 S. 53—5, 238—41 — <sup>30</sup> ShQ 5 S. 205—7 — <sup>31</sup> ShQ 5 S. 271—80 — <sup>32</sup> NQ 199 S. 196—7

Datierung des anon Dramas auch eine Beeinflussung in umgekehrter Richtung zulassen

Die von A F Potts<sup>33</sup> angeführten Parallelen zwischen gewissen Situationen in einerseits Jonsons *Poetaster* und *Cynthia's Revels* und andererseits *Troilus and Cressida* muten zu vag und konventionell an um auf ein Abhängigkeitsverhältnis Shakespeares schließen zu lassen

K W Salter<sup>34</sup> findet, daß in Albanys Rede (*King Lear* IV, 2, 46 ff) dasselbe Thema berührt wird wie in *Everyman* 47—50 ohne göttliche Intervention sinken die Menschen zu Tieren herab, die sich gegenseitig auffressen Verf tut gut daran, nicht eine direkte Beeinflussung zu postulieren sondern die Parallelität als Zeichen der Lebenskraft der mittelalterlichen Tradition aufzufassen

Norman Nathan<sup>35</sup> ist der Meinung, daß nicht nur *Macbeth* I 4 28/29 auf Jeremia XII, 2 zurückgeht sondern daß eine allgemeine Parallelität zwischen den Rollen Banquos und des Propheten besteht

(they) stand by to see the wicked prosper But the spiritual victory of both is the eventual result

In einem gründlichen, ausgezeichnet dokumentierten Aufsatz umreißt George A Bonnard<sup>36</sup> die Quellengeschichte von *Timon of Athens* wobei er u a nicht nur den Misanthropos des Lukian sondern auch andere Dialoge dieses Autors sowie einige englische Versionen der Legende als Parallelen zu gewissen Zügen des shakespeareischen Dramas anführt Verf neigt dazu das anonyme Timon-Stück wegen einzelner Parallelen mit *King Lear* nach der Tragödie anzusetzen, aber auch er bekennt sich zu der These, daß beide Dramatiker eine heute verschollene Version bearbeiteten Interessant ist der Hinweis daß diese wahrscheinlich Shadwell zugänglich war, als er den *Timon* bearbeitete, denn bei ihm findet sich zwar die Liebesintrige des anonymen Schauspiels, aber es ist kaum anzunehmen daß er sie aus diesem bezog, denn das Stück wurde erst 1842 publiziert Bonnard verweilt auf der Ähnlichkeit der Akte I und II der Tragödie und der Geschichte des Ali-Nur in 1001 Nacht, wo sich u a auch das Motiv des besorgten Dieners findet Er glaubt, daß im Laufe der Zeit zahlreiche Züge die Timon-Legende bereicherten bis sie in einer italienischen Version diejenige Form erhielt, auf die sich im 17 Jahrhundert Shakespeare, der Anonymus und Shadwell in ihren dramatischen Bearbeitungen stützten

<sup>33</sup> ShQ 5 S 297—306 — <sup>34</sup> NQ 199 S 109—10 — <sup>35</sup> NQ 199 S 243 — <sup>36</sup> EA 7 S 59—69

Cleopatras Traumvision des Antonius (V, 2) wurde nach Frank W Bradbrook<sup>37</sup> durch eine Stelle in *Christ's Tears over Jerusalem* von Thomas Nashe angeregt, wo von der Offenbarung Gottes in der Natur die Rede ist

#### Studien zu den einzelnen Werken

Die alte Rhetorik sah nur wenige Klangmuster vor, die elisabethanischen Dichter schufen eine Fülle von neuen, freien ‚phonetic patterns‘, denen David S Masson<sup>38</sup> in den shakespeareschen Sonetten nachgeht. Er berücksichtigt dabei nicht nur die Hauptformen (Alliteration und Assonanz) sondern alle Laute in betonter und unbetonter Stellung. Es ergibt sich ein außerordentlich reiches und kompliziertes Lautgefüge, in dem sich verschiedene Figuren erkennen lassen, die ihrerseits zu einer neuen wissenschaftlichen Terminologie Anlaß geben, wie sie bereits in analogen Untersuchungen an Gedichten von Shakespeare, Surrey, Marlowe und Milton zu finden ist. Diese Klangfiguren können eine Reihe von Funktionen ausüben: sie dienen der ‚incantation‘, der ‚decoration‘, der ‚impression of the inevitable‘, der ‚grammatical relation‘ und dem ‚powerful charm‘. Solche Untersuchungen tragen zweifellos zur Erklärung der faszinierenden Wirkung der Dichtersprache bei, wenn auch die anspruchsvolle Terminologie und die mathematische Symbolik dem unbefangenen Leser ein Lächeln abnotigen.

Ein Vergleich der Bildersprache von 3 *Henry VI* und *The True Tragedy* führt Alvin B Kernan<sup>39</sup> zu dem Schluß, daß das für das shakespearesche Stück charakteristische ‚sea-wind-tide symbol‘ in dem anderen Schauspiel zwar nicht fehlt, aber doch nur andeutungsweise vorhanden und bei weitem nicht mit der für Shakespeare bezeichnenden Virtuosität variiert ist. Somit fehlt der *True Tragedy* die poetische Dimension. Obwohl sich der Verf. nicht darüber ausspricht, konnte sein Aufsatz zur Stützung der Theorie, daß Shakespeare in *Henry VI* das Drama eines anderen Dichters bearbeitete, angeführt werden.

*Richard III* stellt, wie Wolfgang Clemen<sup>40</sup> ausführt, einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung des shakespeareschen und des elisabethanischen Schauspiels dar. Das Drama weist, im Gegensatz zu der episodisch-epischen Struktur des älteren chronicle play, die festgefügte einheitliche Form des ‚coterie play‘ auf. Es fehlen hier die ‚loose threads‘, z. B. sind Verwünschungen und Frauenklagen in den Organismus der Dichtung eingeordnet, die tragische Ironie schafft ein Netz von Beziehungen, das Nebeneinander von rhetorischer

<sup>37</sup> NQ 199 S. 470 — <sup>38</sup> N 38 S. 277—89 — <sup>39</sup> SP 51 S. 431—42 — <sup>40</sup> ShQ 5 S. 247—57

und natürlicher Sprache verwandelt sich in eine höhere Einheit, die Nebengestalten lassen gewisse Eigenschaften des Helden hervortreten, die rhetorischen Formen welche die elisabethanische Tragödie von Seneca übernahm gewinnen neues Leben durch das virtuose Spiel das Richard mit ihnen treibt (IV, 4) Die gestraffte, zielbewußt geführte Handlung hängt eng mit der überlegenen Spielfreude des Helden zusammen der plot' des Schauspiels ist ja sein Werk Wo eine Untersuchung zu Erkenntnissen wie der zuletzt genannten führt besteht kein Zweifel, daß wir uns im Zentrum des Dramas und nicht bloß der Dichtung befinden Ob *Richard III* tatsächlich die vom Verf angenommene Stellung in der Entwicklung des elisabethanischen Dramas einnimmt mußte die Untersuchung der Struktur anderer Schauspiele freilich noch beweisen, denn auf diesem Gebiet ist bisher noch recht wenig getan worden

Einen vernachlässigten Aspekt von *The Two Gentlemen of Verona* berührt Thomas A Perry<sup>41</sup> Proteus macht dieselbe Entwicklung durch wie Felis in Montemayors Dianaroman, beide verwandeln sich am fernen Hof in ,Italianate gentlemen Auch Proteus widmet sich dem Frauendienst, er schmeichelt, intrigiert und kleidet sich nach der neuesten Mode Seine Rolle stellt also eine Satire auf den ,Italianate Englishman dar, und wir haben sie vor dem Hintergrund der 90er Jahre zu sehen als die Abneigung gegen französische und italienische Modeeinflüsse besonders ausgeprägt war und wohl durch die anti-spanische und anti-katholische Einstellung betont wurde Interessant ist der Hinweis des Verf auf den geographischen Hintergrund der Akte I und II es kam Shakespeare darauf an, den Eindruck einer Seereise zu erwecken, die von London nach Italien führt, um dem Zuschauer die Parallelität zwischen Verona und London ins Bewußtsein zu rufen

Stammt *The Taming of the Shrew* als Ganzes von Shakespeare, oder verfaßte er nur die Haupthandlung? K Wintersdorf<sup>42</sup> vergleicht die Bildersprache in den von Chambers als authentisch und nicht-authentisch bezeichneten Teilen und gelangt zu dem Resultat daß ihr homogener Charakter das ganze Schauspiel als Shakespeares Werk erscheinen läßt Die ,iterative imagery z B findet sich in beiden Handlungssträngen Dies ist zweifellos ein wichtiges Indizium, es erhebt sich aber die Frage ob die Mehrzahl der vom Verf angeführten Bilder nur bei Shakespeare vorkommen und ob sie nicht so konventionell sind, daß wir ihnen auch in den Dramen anderer Dichter begegnen Die Komödien eignen sich für solche Untersuchungen weniger weil in ihnen im Gegensatz zu den Tragödien, die Bildersprache dünner und konventioneller ist — Mit dem Rahmen dieses Lustspiels befaßt sich Thelma

<sup>41</sup> ShQ 5 S 33—40 — <sup>42</sup> ShQ 5 S 11—32

N Greenfield<sup>43</sup> Er dient weder wie in den Dramen von Jonson, Marston und Webster als vorbereitende Einführung noch wie bei Beaumont und Peele als realistische Folie zu einem romantischen Geschehen. In seinem Mittelpunkt steht auch nicht wie in *The Taming of a Shrew* ein Mann, der sich die Moral des Stücker merkt und zu Hause anwenden will, sondern Christopher Sly

is a part of a comic juxtaposition of two contrasting worlds and he  
is the unimaginative subject in a test of the power of the ima-  
gination

Deshalb konnte ihn Shakespeare auch nach der ersten Szene verschwinden lassen

Mit Recht wendet sich Ernest Schanzer<sup>44</sup> gegen die romantische Verniedlichung der Elfen in *A Midsummer Night's Dream*. Sie sind keine schwere- und verantwortungslosen Kinder, die sich außerhalb der Welt der Gesetze tummeln, sie weisen viel mehr menschliche Züge auf, als allgemein angenommen wird, und das Herrscherpaar ist nicht von zwerghafter Statur. Es handelt sich aber auch nicht um die Geschöpfe des Volksaberglaubens. Daß Shakespeare auch diese kannte, beweisen andere Dramen, vor allem *The Merry Wives*. Der Aufsatz enthält Betrachtungen über den nachtlischen Charakter des Stücker und die Rolle des Mondes sowie über die gehaltvollen ersten 20 Verse — Kenneth Muir<sup>45</sup> glaubt, daß Shakespeare mehrere parodistische Absichten verfolgte, als er die Pyramus-und-Thisbe-Einlage schrieb: zunächst treten hier wie in der Haupthandlung getrennte Liebhaber auf, die aber nicht mit der Einmischung eines gutigen Oberon rechnen können, dann mokierte sich der Dichter über die Amateurschauspieler, er übte Kritik an *Romeo and Juliet*, der Tragödie des Zufalls, er schuf eine Burleske auf verschiedene Variationen von Ovids Erzählung, und endlich trägt die Einlage zum traumhaften Charakter des Dramas bei. Man konnte sich auch denken, daß Shakespeare eine „antimasque“ zu dem Elfenweben schaffen wollte.

Die unmotivierete Melancholie Antonios in *The Merchant of Venice* erklärt K. B. Danks<sup>46</sup> überzeugend durch eine Konvention: sie deutet einen ihm drohenden Schicksalsschlag an, Antonio wirkt, ähnlich wie Hamlet in V, 2, in einer frohen, unbekummerten Umgebung als ein vom Schicksal Gezeichneter. In die Diskussion über die Einheit<sup>47</sup> von 1 und 2 *Henry IV* wirft G. K. Hunter<sup>48</sup> ein neues, überzeugendes Argument. Durch die Analyse der anderen

<sup>43</sup> PQ 33 S 34—42 — <sup>44</sup> UTQ 24 S 234—46 — <sup>45</sup> NQ 199 S 467 — <sup>46</sup> NQ 199 S 111 —  
<sup>47</sup> vgl. auch Schlußteil dieser Rundschau — <sup>48</sup> RES new ser 5 S 236—48



elisabethanischen Doppeldramen gelangt er zu der Erkenntnis daß nicht die Kontinuität der Handlung oder die Einheitlichkeit des Planes die beiden Teile vereinigt sondern die Parallelität der Vorgänge Dasselbe Prinzip weist Verf in den Falstaffdramen nach jede Szene der ersten vier Akte des ersten Teiles findet ihre Entsprechung im zweiten Teil Shakespeare schuf also eine ‚unity in duality‘, er folgte dem Strukturprinzip von Marlowes *Tamburlaine* und nach ihm übernahmen es Marston in seinen Antonio- und Chapman in seinen Byrondramen — J W Draper<sup>49</sup> unterstützt Hotsons Vordatierung von *Henry IV* mit einer genauen historischen Interpretation der Amurath-Stelle (2 Teil V 2 46—9) Sultan Murad starb am 18. 1. 1596, seine Gattin hielt seinen Tod 10 Tage lang geheim, bis ihr unpopulärer Sohn Mohammed an den Hof zurückgekehrt war und den rechtmäßigen Thronfolger ermordet hatte Die beiden Dramen müssen also entstanden sein, bevor die Kunde von Mohammeds Thronbesteigung in London eintraf, d. h. vor dem Februar 1596 oder allgemein im Winter 1595—6, mit anderen Worten unmittelbar nach *Richard II* und hierher scheinen sie auch die anderen von Hotson diskutierten, äußeren Kriterien zu verweisen — Joseph A. Bryant<sup>50</sup> weist nach, daß Falstaff in mancher Beziehung dem großen Clown Richard Tarlton gleicht wie dieser ist er ein Meister im Extemporieren er redet sich witzig aus mißlichen Situationen heraus, er tritt dort, wo er den König mimt, als Schauspieler auf, er parodiert die Frommler er liebt den Wein und die Frauen und foppt Freudmädchen Auch Tarlton war stets mit der Bezahlung seiner Wirtshausrrechnungen im Rückstand, und beide starben in armlichen Verhältnissen Vielleicht ist es kein Zufall, daß Shakespeare, als er *The Merry Wives* verfaßte eine Erzählung aufgriff, die nach *Tarlton's Newes of Purgatorie* der Clown selbst behandelt haben soll Welche Absicht verfolgte der Dichter mit diesem dramatischen ‚Bildnis‘? Verf glaubt, daß er es schuf, um den notorisch improvisierenden Clown seiner Truppe William Kemp mit seinen eigenen Waffen zu schlagen, ihn zum Schweigen zu bringen, ihm den Wind aus den Segeln zu nehmen Er bezwang also den improvisierenden Clown indem er ihm diese Rolle vorschrieb, und vielleicht war Kemps Austritt durch die Rolle bedingt, die er in *The Merry Wives* hatte spielen müssen er wollte sich dem Dramatiker nicht ein zweites Mal beugen Hamlets diesbezüglichen Worte wurden Shakespeares Sieg bezeugen ‚He out-tarltoned Kemp‘ lautet, auf den einfachsten Nenner gebracht, diese interessante bühnengeschichtliche These — Mit Recht begründet C. A. Greer<sup>51</sup> das Nachlassen von Falstaffs Witz in 2 *Henry IV* mit der Tatsache, daß ihn hier sein großer Gegenspieler, der Prinz,

nur selten zu Höchstleistungen anspornt, und in *The Merry Wives* muß er bloß Weiber unterhalten. Man konnte auch sagen: ein Falstaff von dem Format, das er in *1 Henry IV* besitzt, hatte sich nie von Bürgersfrauen an der Nase herumführen lassen — E. E. Stoll<sup>52</sup> nimmt gegen die seit Morgann immer wieder (und kürzlich von Dover Wilson) vertretene Ansicht Stellung, daß in dem fetten Ritter mehr als ein bloßer Feigling und Prahler stecke. Verf. warnt vor allzu subtilen Interpretationen und bezweifelt überhaupt die Existenz von 'characters' in Shakespeares Dramen — wichtig sei hier einzig und allein die Glaubhaftigkeit der Situation. Nach seiner Ansicht entstanden die Schwierigkeiten und Probleme erst mit der Kritik — eine These, die allerhand für sich hat, wenn man auch einwenden wird, daß der Kritiker sich eben nicht mit dem Überzeugt-sein zufrieden gibt, sondern den Gründen seines Überzeugt-seins nachgeht. z. B. zu erklären versucht, weshalb ein Feigling und Prahler sympathisch sein kann, und hier entstehen Widersprüche und Probleme, die nicht einfach mit der kategorischen Erklärung, sie existierten nicht, beiseitegeschoben werden können.

Da die Chorpartien von *Henry V* in Q 1600 fehlen, nimmt Warren D. Smith<sup>53</sup> an, daß sie nachträglich für eine Hofaufführung hinzugefügt wurden. Es ist wenig wahrscheinlich, daß mit 'the general of our gracious Emprress Essex' gemeint ist, denn dieser befand sich schon seit geraumer Zeit in Ungnade. Viel eher bezieht sich die Stelle auf den 'captain general' Lord Mountjoy, der sich damals großer Gunst und Anerkennung erfreute. Der Chor dürfte also zwischen 1600 und 1603 entstanden sein. Mit Recht findet Verf., daß die Verse, die die Kleinheit der Bühne zum Gegenstand haben, sich denkbar schlecht für die Eröffnung des Globe Theatre geeignet hätten. Die Anrede 'gentles all' wurde überdies eher auf ein hofisches Publikum zutreffen und mit dem 'cockpit' wäre der kleine Bau gemeint, den Heinrich VIII. für die Abhaltung von Hahnenkämpfen errichten und Karl I. zu einem Theater erweitern ließ. Also wurde die Rolle des Chors für eine Hofaufführung am Anfang des 17. Jahrhunderts im alten Cockpit geschrieben. Wenn aber Verf. weiter geht und wegen gewisser Widersprüche zwischen den Chorversen und dem Schauspiel und wegen einer Reihe von Wörtern, die Shakespeare z. T. nicht vor *Henry V*, z. T. anderswo überhaupt nicht verwendete, ihm die ganze Rolle abspricht, so fordert er den Widerspruch des Lesers heraus. Weshalb nahmen Heming und Condell sie in die F1 auf? Opferte Shakespeare nicht auch anderswo die logische Konsequenz der augenblicklichen poetischen Wirkung?

Die Tatsache ferner, daß er in seinen Werken von der Gestalt des Chors wenig Gebrauch machte und daß Prolog und Epilog oft von anderen Autoren geschrieben wurden, besitzt wenig Gewicht. *Henry V* ist Shakespeares letztes chronicle play, es stellt die Ausnahme dar, die die Regel bestätigt, und es ist nicht ausgeschlossen, daß er den Chor einführte, um der Kritik der 'coterie' die Spitze zu nehmen.

Francis Fergusson<sup>54</sup> vergleicht *The Comedy of Errors* und *Much Ado about Nothing* und erkennt die Vertiefung des bloßen Spiels zu einer komödienthaften Vision des Menschen als eines sozialen Wesens. Feinsinnig weist er die gegenseitige Beeinflussung der Handlungsstränge und ihrer Träger nach. Dogberry hellt die ernste Claudio-Hero-Handlung auf und macht Don Juan zu einer harmlos wirkenden Gestalt, Benedick und Beatrice ergänzen Claudio und Hero zu a vision of early infatuation which is both deeper and more comic than the victims themselves can know'. Das Drama weist nicht eine spezielle, künstlich wirkende Situation auf wie *Errors*, sondern es besteht aus einer Reihe festlicher Anlässe, die den Menschen von seiner geselligen Seite zeigen, es stellt weniger Verwechslungen dar als 'a failure of insight', die nur durch ein subtiles und allmähliches denouement korrigiert werden kann. — Zu einer ganz ähnlichen Sinngebung gelangt T. W. Crank<sup>55</sup>, wobei er von der an sich überraschenden für einen Beiträger des 'Scrutiny' aber nicht verwunderlichen These ausgeht, *Much Ado* müsse gegen den Vorwurf, es sei 'a failure', verteidigt und damit wieder einmal eine 'revaluation' vorgenommen werden. Verf. wendet sich gegen die Ansicht, daß die Komödie auf der Polarität der Claudio-Hero- und der Benedick-Beatrice-Handlung fuße. Alle auch Don Pedro, irren sich, der 'point of reference' ist deshalb nicht dieser sondern Friar Francis, der den Standpunkt der 'balance of reason and emotion' oder der Intuition vertritt. Die buhnenmäßige Darstellung, die durch Belauschungen, Verkleidungen und Maskierungen gekennzeichnet ist, bestätigt, daß das Thema beider Handlungsstränge dasselbe ist, nämlich 'the deceit of appearances', wobei der komödienthafte Charakter dadurch gewahrt bleibt, daß das 'happy ending' nie in Frage gestellt wird. Auch die pathetischen Äußerungen, obwohl sie vom Standpunkt des Sprechenden aus durchaus ernst gemeint sind, überschreiten den Rahmen des Lustspiels nicht. Mit Recht hebt Verf. den komödienthaften Charakter der ernstesten Reden hervor, aber wenn er sich bemüht, die tiefere Problematik auf diese Weise hinwegzudiskutieren, so erhält man den Eindruck, er opfere die Polarität, die alle großen Komödien

Shakespeares auszeichnet, der einheitlichen Atmosphäre während beide doch sehr gut nebeneinander und miteinander bestehen können das ernste Anliegen kann auch im Bereich des Unverbindlichen dargestellt werden

Sylvan Barnet<sup>56</sup> weist nach, daß Lambs Interpretation des Malvolio (*Twelfth Night*) als eines durchaus würdigen, in seiner leichtlebigen Umgebung aber deplazierten Moralisten nicht die romantische Auffassung schlechthin spiegelt, sie entspricht nicht einmal der Art und Weise, wie Robert Bensley ihn auf der Bühne darstellte obwohl Lamb glaubte, dieser habe ihm den Schlüssel zu seiner Interpretation gegeben

*Julius Caesar* gehört zweifellos zu jenen Dramen, die sich am hartnäckigsten einer Deutung, die das Schauspiel als höhere Einheit zu verstehen sucht widersetzen In einem beachtenswerten Aufsatz versucht R A T o a k e s<sup>57</sup>, von der sprachlichen Gestaltung aus ins Zentrum zu gelangen Er verweist auf die Tatsache, daß nicht nur Caesar sondern auch Brutus sehr oft von sich in der dritten Person spricht Es entsteht dadurch eine Spannung zwischen der privaten und der öffentlichen Persönlichkeit Die Namen treten sehr stark in Erscheinung sie gewinnen symbolischen Wert auch ‚Rome‘ und ‚Roman‘, und ihre Träger vermögen nicht, sich mit ihnen zu identifizieren

Through the emphasis on names and ideals a continual contrast is drawn between belief and action

Wegen dieser verhängnisvollen Diskrepanz zwischen Ideal und menschlicher Unvollkommenheit treffen die Verschwörer durch die Gestalt Caesars nicht die Tyrannis (denn Caesar ist kein Tyrann) sondern ein Ordnungsprinzip, sie schaffen nicht einen freien Staat sondern Unordnung, sie sind keine Befreier sondern Rebellen und die Bildersprache weist von Anfang an auf das Unheilvolle ihres Unternehmens hin

In einem sehr scharfsinnigen und klar geschriebenen Aufsatz vergleicht Lester G C r o c k e r<sup>58</sup> drei Hauptgestalten des Barockzeitalters Hamlet, Don Quixote und Segismondo (*La vida es sueño*) vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund der Shakespearezeit, ohne daß wegen der vergleichenden und vorwiegend philosophischen Betrachtungsweise ihre Individualität zu kurz kommt Er studiert das Verhalten der drei Helden in bezug auf die sie umgebende Wirklichkeit, ihre Wertvorstellungen, er erörtert das wichtige Problem von Erscheinung und Realität, mit dem sich alle drei auseinandersetzen haben, er hat Wesentliches über die Natur des Menschen die

<sup>56</sup> PQ 33 S 178—88 — <sup>57</sup> ShQ 5 S 259—70 — <sup>58</sup> PMLA 69 S 278—313

Relativität der Werte und die Daseinsangst auszusagen, wie sie diese Gestalten darstellen Sie verkörpern jeder auf seine Weise, die Auseinandersetzung des Renaissancemenschen mit einem veränderten Weltbild, einer fragwürdigen Umwelt, und jeder findet sich zu einer Lösung des Problems. Interessant ist die Erklärung von Hamlets Zögern angesichts der Zerstörung seiner Wertvorstellungen durch eine häßliche Wirklichkeit ergeben sich zwei Möglichkeiten der Reaktion

The alternatives are stoic withdrawal and serenity, or heroic opposition to the world of evil. Since the world offers no values for action, the first alternative would be the sage solution. But the tragedy of Hamlet's solution is that he is not permitted to make such a withdrawal, because he is goaded to act by three forces: the Ghost, the presence of unbearable evil in the Court, and his own conscience. This is the tragic dilemma from which there is no escape.

Roy Battenhouse interpretierte *Hamlet* als Tragodie des unbaptized Man, des Renaissancemenschen der 'unaided by Christian resources and assumptions' sich mit dem Problem des Bösen auseinandersetzen muß. Mit Recht hebt Adrien Bonjour<sup>59</sup> hervor, daß in dem Drama die konkreten Hinweise auf diese Problemstellung fehlen, es fehlt die Andeutung, wie ein christlicher Held sich in der Lage Hamlets verhalten hätte. Ein solcher hätte sich um die Rettung von Claudius' Seele bemühen müssen und damit wäre dieser zur Hauptgestalt des Dramas geworden. Man möchte wünschen Verf. hätte zu der einseitigen, aber doch sehr ernst zu nehmenden These von Battenhouse weniger in der Form einer 'causerie' als einer wissenschaftlichen Beweisführung Stellung genommen. Auch scheint er die ethischen und theologischen Belange etwas zu rigoros aus der Interpretation Shakespeares ausschalten zu wollen — wer das Prinzip *l'art pour l'art* auf eine Dichtung anwendet, die im Zeitalter des Humanismus und der religiösen Auseinandersetzungen entstanden ist, gerät in Gefahr, sich mit Teilerkenntnissen begnügen zu müssen. — Richard D. Altick<sup>60</sup> hebt einen bestimmten Aspekt der Bildersprache und Ausdrucksweise von *Hamlet* hervor: das Motiv der Fäulnis, das in der Totengraberzene Symbolgestalt gewinnt, erzeugt eine Atmosphäre des üblen Geruchs und der Verwesung, die ansteckend wirkt. Man wird das Vorhandensein dieses Motivs nicht bestreiten, aber doch feststellen, daß es nicht in diesem

<sup>59</sup> ES 35 S 253—9 — <sup>60</sup> ShQ 5 S 167—76

Ausmaß in Erscheinung tritt und Verf dem Systemzwang erliegt wenn er z B die Wörter ‚foul‘, ‚rank‘, ‚offence‘ auf den Geruchssinn bezieht und auf diese Weise eine Reihe neuer ‚puns‘ entdeckt — Maurice J Quinlan<sup>61</sup> vertritt die Ansicht, daß Horatios Worte an der Leiche Hamlets — ‚And flights of angels sing thee to thy rest‘ — dem *In paradisum* der katholischen Begräbnislitanei entnommen sind, er bemüht sich auch, in den ‚mimed rites‘, mit denen Ophelia zu Grabe getragen wird, katholische Elemente zu entdecken Wenn er aber in Hamlets letzten Worten — ‚the rest is silence‘ — ein subtiles Wortspiel mit dem Sinn, den ‚rest‘ im katholischen Gottesdienst besitzt (himmlische Ruhe), wittert dann macht sich der Systemzwang bemerkbar — Woher besaß Shakespeare Kenntnis von Helsingor? Saxo und Belleforest nennen Jütland S G E Lythe<sup>62</sup> glaubt, daß er von Schiffen und Reisenden der Eastland Company und der Merchant Adventurers oft genug den Namen Elsinore hören konnte, denn dort befand sich seit 1548 eine Zollstation, an der die durchfahrenden Schiffe Warencoll entrichten mußten Er war also nicht auf den früheren Bericht einer reisenden Schauspielertruppe (1585) angewiesen — J Waldron<sup>63</sup> geht der Bedeutung von ‚machine‘ in Hamlets Liebesbriefchen nach Das Wort konnte nicht nur ‚bodily frame‘, sondern auch ‚device‘ und ‚game‘ (nach lat machina) bedeuten, und damit ergäbe sich ein Doppelsinn der ausgezeichnet in die Welt des Dramas paßt

Daß die lebhafteste Diskussion über *Troilus and Cressida*<sup>64</sup> noch weit davon entfernt ist zu abschließenden Resultaten zu führen, zeigt ein beachtenswerter Aufsatz von Winifred Nowotny Sie glaubt, die Grundstruktur des Dramas in der Gegenüberstellung von einerseits Odysseus (und den Griechen) und andererseits Troilus zu erkennen jener vertritt die ‚politische‘ Ansicht, daß die öffentliche Meinung das menschliche Handeln lenken solle, während dieser für das Recht der dichterischen ‚imagination‘ eintritt und den Standpunkt des persönlichen Werturteils vertritt Obwohl das Schauspiel in beiden Lagern die Unerfüllbarkeit der menschlichen Wertvorstellungen demonstriert, bleibt Troilus, auch nach Cressidas Treubruch, seinem Ideal treu

Poetic value survives, because it can create in the teeth of fact  
It is the only conception in the play which can survive, since in  
the world of the play every conception is challenged by fact

Zweifelloos berührt diese Interpretation das dramatische Zentrum des Stückes, sie scheint aber einen der beiden Standpunkte in der ‚dramatischen Debatte‘

<sup>61</sup> ShQ 5 S 303—6 — <sup>62</sup> NQ 199 S 111—2 — <sup>63</sup> NQ 199 S 515—6 — <sup>64</sup> EC 4 S 282—96

zu bevorzugen, während der unmittelbare Eindruck doch wohl der einer unbittlichen Objektivität des Dichters ist die verzweifelte Verbissenheit, mit der Troilus nach seiner Enttäuschung bis zum bitteren Ende weiterkämpft, läßt den Schluß zu daß auch mit seinen ‚values‘ etwas grundsätzlich nicht in Ordnung ist daß sie mindestens in der Welt dieses Dramas bloß relativen Wert besitzen

Eine geradezu mathematisch anmutende Formel für die Errechnung des Brennpunktes von *Measure for Measure* bietet John L. Harrison<sup>65</sup> Er geht von dem Bild ‚heart and tongue‘ aus und belegt seine häufige Verwendung nicht nur in diesem Stück, sondern auch in der Literatur des 16 und 17 Jahrhunderts Es drückt die Übereinstimmung oder Trennung dessen aus, was das Herz empfindet und die Zunge sagt Die Harmonie beider ist bei Angelo gestört, immer mehr trennen sie sich, bis die Spaltung einerseits in den trochäischen Versen des Herzogs und andererseits in dem Gebet des Sünders vollständig ist Immer mehr verwandelt sich das Begriffspaar Herz-Zunge in die Antithese Wirklichkeit-Erscheinung, und endlich erscheint diese in der Form Gnade-Gerechtigkeit Angelo kann sich nicht zur Vergebung bekennen, weil er die Stimme des Herzens nicht hört

Angelo's virtue is intellectual not imaginative, a virtue expressing abstract principles, not realized in passionate experience where heart and tongue are identified

Diese Erklärung mutet vielleicht abstrakt und kalt an, aber sie besitzt den Vorteil, daß sie andere Interpretationen nicht ausschließt Man wird sich fragen wie die ausgiebige Schauspielerei des Herzogs sich in das Thema einfügt Haben wir in ihr eine Täuschung zu sehen, die keine ist, weil durch sie die Stimme des Herzens, die Gnade, spricht? Bildet der Herzog die Antithese zu dem echten ‚seemer‘ Angelo?

In der modernen Kritik setzt sich die Ansicht durch, daß die Problematik der problem plays eigentlich gar nicht vorhanden ist, sondern durch die unvollkommene Umgestaltung oder Verwandlung einer Idee in ein Drama entstanden sei Auch Clifford Leach<sup>66</sup> glaubt, daß die Problematik von *All's Well* ästhetischer und nicht ethischer Natur sei Die Elemente der populären Romanze harmonisieren nicht mit dem realistischen Milieu, in dessen Mittelpunkt der König und die Gräfin stehen Daneben wird das Verhältnis von Alter und Jugend dargestellt Immer aber mischen sich kritisch-satirische Züge

<sup>65</sup> ShQ 5 S 1—10 — <sup>66</sup> ELH 21 S 17—29

in das Bild, die früher Gesagtes relativieren. Vor allem im denouement machen sie sich storend bemerkbar. Auch Helena ist kein eindeutiger Charakter, im ‚bed-trick‘ z. B. betruget sie, und dieser Betrug wirkt in der kritischen Atmosphäre dieser Komödie anders als in Boccaccios populärer Romanze. Helenas Liebe ist nicht so rein wie diejenige Julias; der Ehrgeiz vermischt sich mit ihr. Die einzelnen Züge und Motive des Dramas ergeben kein geschlossenes Gesamtbild, das Problem des Stückes ist ‚the problem of the dramatist's failure in imagination‘ und damit ästhetischer Natur. Wenn man *All's Well* als dichterische Leistung bewertet, wird man dieser These zustimmen. Sieht man die Vorgänge aber unter dem Gesichtspunkt der Antithesen Jugend-Alter und Geburtsadel-Tugendadel, so lassen sie sich im Sinne einer organischen Einheit verstehen, wobei man die Relativität der Werte dem Umstand zuschreiben müßte, daß Shakespeare eben doch das Problematische an beiden Standpunkten (z. B. die nicht ganz sympathische ‚ambitious love‘ Helenas), also das Problem und nicht seine Lösung darstellen wollte. Obwohl *Othello* im späten 17. und 18. Jahrhundert nicht durch eine Bearbeitung dem ‚verfeinerten‘, d. h. neuen Geschmack angepaßt wurde, mußte er sich bis weit in die viktorianische Periode manche Streichungen gefallen lassen, um im Theater ausgeführt werden zu können. Diese Streichungen waren, wie Marvin Rosenberg<sup>67</sup> zeigt, umfangreicher als bisher angenommen wurde. Dem sittlichen Empfinden zuwider liefen nicht nur Othellos Trance, sein Zögern in IV, 1 und die Rolle der Bianca, sondern auch manche Reden wurden von anstößigen sexuellen Anspielungen gesäubert. Dem Säuberungsprozeß fiel endlich auch Desdemonas ‚willow song‘ zum Opfer, weil das vorangehende Gespräch der beiden Frauen den guten Geschmack verletzte. Die Viktorianer gingen dabei viel rigoröser vor als die Dramaturgen des 18. Jahrhunderts, aber das Drama behauptete sich trotz dieser Verstümmelung auf der Bühne, die gewaltige menschliche Tragödie vermochte das Publikum auch ohne das sexuelle Element und die Gipfelpunkte der leidenschaftlichen Verblendung zu erschüttern.

Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kontroverse zwischen den Anhängern der materialistisch und der transzendental orientierten Medizin untersucht Paul H. Kocher<sup>68</sup> den Zustand der Lady Macbeth. Ihr Anruf in I, 5 kennzeichnet sie als Melancholikerin, die ‚murdering ministers‘ beziehen sich nicht auf böse Geister, sondern auf die ‚animal spirits‘ — sie versteht den Vorgang rein physiologisch, und dieser Zug wurde gut in das Bild der materialistisch-diesseitigen Frau passen. Er wirkt auch ironisch, denn in der

<sup>67</sup> SP 51 S. 75—94 — <sup>68</sup> ShQ 5 S. 341—9



Schlafwandelszene muß sie die Realität der Geisterwelt erfahren hier ist sie das Opfer ihres Gewissens, eines metaphysischen Faktors, und der Arzt erklärt sich infolgedessen außerstande ihr zu helfen Er äußert gleichzeitig Shakespeares Standort in der öffentlichen Kontroverse — F G Schoff<sup>69</sup> weist nach daß das Motiv *fair is foul* (*Macbeth*) sich auch in mehreren Sonetten an die dunkle Dame findet besonders intensiv ist es in den Nrn 147 und 152 Diese interessante Parallele könnte für die Chronologie der Sonette ausgewertet werden — K B D a n k s<sup>70</sup> zählt das Adjektiv ‚strange‘ nicht weniger als 18mal in *Macbeth* und glaubt, daß es zu der geheimnisvollen Atmosphäre dieser Tragodie beitrage

Wie Richard Hooker in seinen *Laws of Ecclesiastical Polity* darlegt, wird die Natur von der göttlichen Vernunft beherrscht, ihr kann und soll sich auch der Mensch fügen L R o s i e r<sup>71</sup> faßt den *King Lear* als die Tragodie des Menschen auf, der gegen dieses ewige Gesetz verstößt und dadurch unabsehbare Folgen auslost, er erliegt aber seinen Leiden nicht, sondern gelangt durch sie zur Einsicht und später zur Heilung Man kann nicht sagen, daß dieser Aufsatz die Erkenntnisse, die Danbys Buch vermittelte ergänzt oder vertieft — Dem Bekleidungsmotiv im *King Lear* geht Thelma N G r e e n f i e l d<sup>72</sup> nach In der bildenden Kunst des Mittelalters stellte der bekleidete Mensch im allgemeinen die höhere, der unbekleidete die tiefere Existenzform dar In der Renaissance insbesondere in Medwalls allegorischem Drama *Nature* aber steht die Nacktheit für die Unschuld, während die Bekleidung Macht und Stolz symbolisiert Ähnliches gilt für Lear der sich durch Edgars Vorbild veranlaßt sieht, sich seiner Kleider zu entledigen und damit in den Urzustand und das Stadium der Selbsterkenntnis zurückkehrt das die Voraussetzung für seine Genesung bildet Es ist gewiß auch kein Zufall daß er nach seiner Heilung frische Kleider trägt Shakespeare übernahm also ein konventionelles Motiv und fugte es in den Organismus des größeren Dramas ein, es begleitet vor allem wenn es auf der Bühne gebührend berücksichtigt wird, das Hauptthema auf wirkungsvolle Weise — Sir Gyles I s h a m<sup>73</sup> meint daß Shakespeare auch durch die Erfahrungen eines Zeitgenossen, des Brian Annesley of Lee, mit seinen drei Töchtern dazu angeregt werden konnte den *King Lear* zu schreiben Interessant ist daß auch in diesem Fall die jüngste dankbare Cordell oder Cordelia hieß

D J E n r i g h t bezweifelt ob *Coriolanus*<sup>74</sup> eine Tragodie genannt werden kann der Held und seine Gegenspieler die Plebejer besitzen zu wenig

<sup>69</sup> NQ 199 S 241—2 — <sup>70</sup> NQ 199 S 425 — <sup>71</sup> JEGP 53 S 574—80 — <sup>72</sup> ShQ 5 S 281—6 —

<sup>73</sup> NQ 199 S 150—1 — <sup>74</sup> EC 4 S 1—19

menschliche Tiefe, sie lassen uns kuhl Coriolanus ist bloß ein blutiger Krieger, über den alle lebhaft und auf eher eintonige Weise diskutieren Größer als die Spannung zwischen den beiden Parteien ist die Ähnlichkeit es entsteht eine einheitliche Atmosphäre, in der die Stimmen der Liebe und Virgils nicht gehört werden In dieser ausschließlich politischen Welt versteht jeder Motive und Natur des anderen vorzüglich, aber die Selbsterkenntnis ist auf den Nullpunkt gesunken, ihre Abwesenheit äußert sich in der Inkonsequenz, die das Verhalten aller kennzeichnet Dies ist eine einseitige Interpretation aber sie berührt Wesentliches man kann sich tatsächlich fragen, ob und inwieweit *Coriolanus* nicht auch als politische und tragische Satire im Sinne von Ben Jonsons Römerdramen verstanden werden kann

Wie Ernest Schanzer<sup>75</sup> andeutet, gibt es in Shakespeares Dramen nicht nur ‚chains and clusters of images‘, sondern auch ‚chain-plots‘ Er verweist auf eine parallele Entwicklungsphase der Handlung in *King John* und *Antony and Cleopatra*

Nicht zugänglich war mir ein Aufsatz von H S Wilson<sup>76</sup> über das Thema *Fletcher's Philaster and Cymbeline* in dem die Originalität von Shakespeares Romanze nachgewiesen wird

#### Shakespeares Werke allgemeine Untersuchungen

In einem umfassenden und willkommenen Überblick über die Erforschung von Shakespeares Stil in den letzten 50 Jahren weist Muriel C Bradbrook<sup>77</sup> auf die Verlagerung des Interesses von dem ‚colloquial Shakespeare‘ der für die Volksbühne schrieb, auf den Rhetoriker hin, der über ein beachtliches theoretisches Wissen verfügte Ein weiteres Merkmal der neueren Forschung ist das Interesse an der Bildersprache, das vor allem unter dem bestimmenden Einfluß von Wilson Knight zur symbolischen Interpretation führte Das Wortgefüge der Dramen machten im Anschluß an I A Richards in erster Linie die Beiträge des ‚Scrutiny‘ zur Basis der Interpretation Mit Recht weist Verf auf die tiefe Kluft hin, die noch heute das linguistische und das literarische Studium der Sprache Shakespeares trennt, und man wird ihre Ermahnung unterstützen

the present need is for a synthesis of aesthetic judgment and  
scholarly insight of taste and learning

<sup>75</sup> NQ 199 S 379—80 — <sup>76</sup> English Institute Essays 1951 Columbia UP 1952 Rez in ShQ 5 S 188 ff — <sup>77</sup> ShS 7 S 1—11

Auch auf diesem Gebiet scheinen die Werkzeuge für eine (vorläufig) abschließende Gesamtuntersuchung vorzuliegen

Mit den Formen der elisabethanischen Sprache beschäftigt sich Gladys D Willcock<sup>78</sup> In einem Zeitalter, wo die gesellschaftliche und staatliche Hierarchie noch weitgehend intakt war, mußte sich auch die Sprache dem ,degree' fügen Das Bemühen, sie zu formen, macht sich sowohl bei den Rhetorikern wie z B bei Lyly deutlich bemerkbar und bei Shakespeare finden wir ,the language of estate' dort, wo Könige und Adlige sprechen, also vor allem in den Historiendramen, aber auch dort wo der Mensch in einem gehobenen, emotionalen Zustand sich äußert z B in den Sonetten Puttenham u a vermochten keine Standardisierung der elisabethanischen Prosa zu erzielen, sie ordneten sich dem herrschenden Sprachgebrauch unter, und die Regeln des Lateinischen beeinflussten das Englische nur in geringem Umfang

Custom was the only guide the Elizabethans possessed

Man interessierte sich auch mehr für rhetorische Figuren als für Fragen der Syntax Shakespeare nahm sich größere Freiheiten als andere, aber er beobachtete die Sprache kritisch, und er interessierte sich ebenso sehr für das gesprochene Englisch wie sein Publikum Die elisabethanische Sprache stellte keine Wildnis dar, aber sie erfreute sich größerer Freiheiten als im späteren 17 Jahrhundert, als sie genormt und ,correct' wurde und damit die fortschreitende Rationalisierung der Lebensweise spiegelt

A C Partridge<sup>79</sup> glaubt daß die sicherste Grundlage für die Ermittlung der Shakespeareschen Orthographie diejenigen Texte bilden die entweder auf die ,fair copies' oder die ,foul papers' zurückgehen — also *Venus and Adonis*, Q 1 *Richard II*, Q 2 *Romeo* Q 2 *Hamlet* Der Dichter zog sog ,full spellings' vor (sonne, woorde, onelye), er scheint sich erst von der Jahrhundertwende an der Mode der Sykopierung von -ed angeschlossen zu haben, den Gen Sg der Substantive schrieb er ohne Apostroph, als Interpunktionszeichen verwendete er vorwiegend Komma, Semikolon Doppelpunkt, Gedankenstrich (und zwar mit rhetorischer Funktion) für die Setzung von Majuskeln lassen sich gewisse Regeln erkennen Im allgemeinen scheint Shakespeare die ältere Orthographie benutzt zu haben, möglicherweise veranlaßte ihn von der Jahrhundertwende an seine Berührung mit Ben Jonson, modernere Schreibarten zu gebrauchen

Den Bedeutungsnuancen des Wortchens *nothing* geht Paul A. Jorgensen<sup>80</sup> nach. In theologischen Abhandlungen und spottischen Lobgedichten der Zeit besitzt es eine Fülle von Bedeutungen. Z.B. das Nichts, aus dem Alles geschaffen ist, die Nichtigkeit des Irdischen und zugleich den Wert, den der Mensch diesem Nichts zuerkennt. In Shakespeares Werk entdeckt Verf. ein virtuosos Spiel mit den verschiedenen Bedeutungen, *'nothing'* konnte für ihn u.a. die Herausforderung an den schöpferischen Dichter bedeuten, der gives to airy nothings. A local habitation and a name und damit den universalen Schöpfungsvorgang nachahmt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Titel *Much Ado about Nothing* mehr sagt, als der moderne Leser glaubt.

Wie Mario Pratz<sup>81</sup> ausführt, stellten die elisabethanischen und jakobitischen Dramatiker mit Webster an der Spitze, das 'romantische' Italien dar, das Land des Prunkes und der Greuel. Shakespeare stand außerhalb der 'school of Italianate horrors', und es fehlt deshalb nicht an Forschern, die meinen, er habe das Land aus eigener Anschauung gekannt. Die örtlichen Kenntnisse und das Lokalkolorit von *The Two Gentlemen* widersprechen dieser These. Dem südländischen Liebhaber Romeo, der in Petrarchismen und in den 'conceits' der flamboyant school von Serafino Aquilano schwelgt, steht der Londoner Mercutio gegenüber. In anderen Dramen macht sich der Einfluß der *commedia dell'arte* bemerkbar. Alles in allem glaubt Verf., daß die Indizes bloß Kenntnisse aus zweiter Hand verraten, und diese beschränken sich auf Oberitalien. Über diesen Landesteil konnten den Dichter sowohl Florio als auch lombardische Kaufleute orientieren.

Bloß erwähnt werden kann in diesem Rahmen eine längere Rezension von A. Feuillerat *The Composition of Shakespeare's Plays* (1953), die André Koszul<sup>82</sup> in *Etudes anglaises* publizierte und wo mit feiner Ironie und vom Standpunkt des gesunden Menschenverstandes aus das Unternehmen und der imponierende wissenschaftliche Aufwand der 'desintegrators' kritisch beleuchtet wird.

Tant de science anatomique, tant d'acuité et de promptitude de coup d'oeil, tant de finesse de coup de bistouri, chez nos chirurgiens, émerveilleront et stimuleront même ceux des disciples qui, moins savants et plus timides ne peuvent que suivre à distance le travail prestigieux de leurs cliniques

Wie verhielten sich die Schauspieler des 19. Jahrhunderts gegenüber der bühnenfeindlichen Shakespeareinterpretation von Coleridge Lamb und Hazlitt? Wie Carol J. Carlisle<sup>83</sup> ermittelt (und wie es zu erwarten ist), verteidigten sie ihren Beruf Einzelne aber taten mehr: sie hoben den bühnenmäßigen Charakter der shakespeareschen Dramen hervor (z. B. J. Sh. Knowles) und förderten die Kenntnis der Charaktere (z. B. Helen Faucit und Henry Irving). Interessant ist, daß Fanny Kemble — sie scheint die Ausnahme gewesen zu sein — das Ungenügen der schauspielerischen Interpretation erkannte, insbesondere ihre eigene Unfähigkeit ihre Lieblingsrolle, Julia, adäquat zu spielen.

Sehr schön kommt der Enthusiasmus, der auch die Shakespearekenner der französischen Romantik erfaßte, in dem Sammelbandchen eines gescheiterten Literaturprofessors — *Les femmes de Shakespeare etc.*, ed. O'Sullivan (1838, 1860) — zum Ausdruck, das L. Cazamian und A. Koszul<sup>84</sup> neu entdeckt haben und aus dem sie einige, von verständnisvollen Kommentaren unterbrochene Kostproben geben.

Als politische 'failures' betrachtet M. MacLure<sup>85</sup> den Achilles (in *Troilus*) Coriolanus und Antonius. Ihnen fehlt die Fähigkeit, mit Erfolg auf der politischen Bühne aufzutreten, sich den Spielregeln zu fügen die dort gelten, weil sie in der Welt ihres Ich und ihres Stolzes eingesponnen sind, nicht aus Idealismus, sondern weil sie 'lonely dragons' sind, Feinde der Gesellschaft und des Staates. Trotzdem fesseln uns wenigstens die beiden tragischen Helden durch die ergreifende Schönheit ihres Gebarens: ihrer öffentlichen Rolle steht die 'private' gegenüber.

Der sterbende Heinrich IV. rät seinem Sohn, einem drohenden Bürgerkrieg durch Feldzüge im Ausland zuvorzukommen. Dieser zeitlose Ratschlag des Politikers Bolingbroke findet, wie G. R. Waggoner<sup>86</sup> ausführt, zahlreiche Parallelen im elisabethanischen Schrifttum, er entspricht der Erkenntnis der Gefahr, die ein längerer Friede in sich birgt, und wird oft durch die Analogie mit dem menschlichen Körper bewiesen. Shakespeares Antonius, Lylys Alexander Champmans Biron können als dramatische Gestaltung dieser These betrachtet werden, und der Rat des sterbenden Heinrichs IV. spiegelt eine weitverbreitete Bewertung von Krieg und Frieden.

Johannes Kleinstück<sup>87</sup> versucht, den Beweis zu erbringen, daß Shakespeare in seinen Historiendramen nicht das Ordnungsprinzip als solches

<sup>83</sup> SP 51 S 599—615 — <sup>84</sup> EA 7 S 353—61 — <sup>85</sup> UTQ 24 S 109—20 — <sup>86</sup> PQ 33 S 20—33 — <sup>87</sup> N 38 S 268—77

verteidigen, sondern es als Problem darstellen wollte. Der Erzbischof von Canterbury vertritt es in *Henry V*, aber er ist ein Machiavellist, der die Erhaltung der kirchlichen Güter im Auge hat. John of Lancaster (2 *Henry IV*) hält die Ordnung mit List und Gewalt aufrecht, York (*Richard II*) bittet den König um die Hinrichtung seines eigenen Sohnes; er zeigt damit, daß der Mensch aufhört, ein Mensch zu sein, wenn er sich mit dem Ordnungsprinzip identifiziert. Falstaff erscheint als ‚a living guarantee against the mechanism-like order of the Lancasters becoming universal‘, dadurch, daß er sich von ihm abwendet, begeht der junge Heinrich eine ‚spiritual self-mutilation‘. Man wird der These durchaus zustimmen, aber die Beispiele wenig überzeugend finden. Der Einzelfall wird zu wenig im Zusammenhang mit dem ganzen Drama, dem Zyklus und dem ganzen Problemkreis gesehen. Um zu einem gultigen Urteil in dieser Beziehung zu gelangen, mußte man auch die Tragödien berücksichtigen und die Ordnung nicht bloß als politisches, sondern auch als metaphysisches Prinzip auffassen. Durch die Beweisführung des Verfassers schimmert ein ganz anderer Ordnungsbegriff, nämlich der moderne des totalitären Staates.

Die Kontroverse über den zyklischen Charakter der *chronicle plays* scheint — was leider eine Seltenheit in der Shakespeareforschung darstellt — zu einer (provisorischen?) Annäherung der Standpunkte geführt zu haben. E. M. W. Tillyard<sup>88</sup> gibt zu, daß die einzelnen Glieder der Kette ‚units‘ sind, aber sie stehen doch auch in einem mehr oder weniger engen Zusammenhang mit ‚the larger conception‘. Nach wie vor findet er, die Suffolk-Szenen (Ende 1 *Henry VI*) seien mehr als nur ein ad-hoc-Bindeglied, sowohl Suffolk als eigensüchtiger Lord wie Margarete als unsympathische Französin fügen sich in das ‚pattern of the play‘ ein. 1 und 2 *Henry VI* stellen Variationen eines und desselben Themas dar: der Prüfung des Prinzen 1 im heroischen, 2 im staatsbürgerlichen Bereich. Etwas resigniert weist Verf. auf die Unversöhnlichkeit hin, mit der der Kampf um die Authentizität von *Henry VI* geführt wird — jeder beharrt auf seinem Standpunkt, obwohl die äußeren Grundlagen nach wie vor außerordentlich schwach sind —. R. A. Law<sup>89</sup>, der Tillyards These angefochten hatte, findet, ihr Standpunkt sei nunmehr sehr ähnlich, aber er beharrt darauf, daß die Bindeglieder zwischen den einzelnen Teilen der Trilogie und auch die Behandlung des historischen Materials in ihnen verschieden sei. Damit ergibt sich als Resultat der Kontroverse: der zyklische

<sup>88</sup> SP 51 S. 34—9 — <sup>89</sup> SP 51 S. 40—1

Charakter der *chronicle plays* schließt nicht aus, daß jedes Stück für sich eine Einheit darstellt<sup>90</sup>

Daß die Zeit gekommen ist, wo die vorliegenden Forschungsergebnisse grundsätzliche Erörterungen gestatten, zeigt ein wichtiger Aufsatz von Irving R *ib* *ner*<sup>91</sup>, in dem der Versuch einer Definition des ‚*Tudor history play*‘ unternommen wird. Die Begriffsbestimmung hat nicht von der Form auszugehen, denn diese ist in den einzelnen Vertretern zu verschiedenartig, obwohl vor allem das mittelalterliche Moralitätendrama mit seiner straffen, auf ein einheitliches Thema ausgerichteten Struktur eine nicht zu überschätzende Voraussetzung des *genre* darstellt. Maßgebend ist wie schon L. B. Campbell und Tillyard erkannten die Zielsetzung der Geschichtsschreibung ganz allgemein. Als ihre Zwecke in elisabethanischer Zeit, soweit sie vom italienischen Humanismus bestimmt waren, lassen sich erkennen: 1 die Verherrlichung nationaler Größe, 2 die politische Gegenwartsbezogenheit der Geschichte, 3 der allgemeine moralische und didaktische Zweck (die Vergangenheit liefert Exempla für den modernen Staatsmann), 4 die politische Theorie, die sich aus der Geschichte ableiten läßt oder durch diese illustriert werden kann (hier wirkte Machiavelli bahnbrechend), 5 das historische Vorbild schult den modernen Staatsmann im Erdulden von Rückschlägen (vor allem von Chapman angestrebt). Vom Mittelalter übernahmen die Elisabethaner die Betrachtung der Geschichte als Beweis für die göttliche Providenz und ihre rationale Erkennbarkeit. Dort, wo eine oder mehrere dieser Zielsetzungen erfüllt sind, haben wir es mit einem ‚*Tudor history play*‘ zu tun, gleichgültig ob es sich um römische, französische oder englische Geschichte handelt und ob diese mit historischem Sinn dargestellt oder umgebogen ist. Natürlich konnte die Geschichte auch den Stoff für Tragödien liefern, das war seit der Antike der Fall gewesen, und man kann sich fragen, ob nicht gerade die Entwicklung der Tragödie im 17. Jahrhundert zu dem auffallend jähen Abbruch der kurzen Tradition oder Mode des Historiendramas im engeren Sinne unmittelbar nach der Jahrhundertwende führte.

<sup>90</sup> vgl. auch den oben (Nr. 48) rez. Aufsatz von G. K. Hunter — <sup>91</sup> PMLA 69 S. 591—609





phie als Reading-List aufgestellt. Im vorliegenden Falle ist es besonders interessant, ihr zu entnehmen, was als besonders wesentlich gilt. In der gleichen Reihe sind Bandchen über *The British Drama* und *Shakespeare* erschienen.

## II Historisch-kultureller Hintergrund

A L Rowse, *THE EXPANSION OF ELIZABETHAN ENGLAND* Macmillan & Co Ltd, London, 1955, XIII u 450 S., 30 s net

Hier handelt es sich um den zweiten Band einer historischen Trilogie, die der glanzvollsten Epoche der englischen Nationalgeschichte gewidmet ist. Vorangegangen war bereits *The England of Elizabeth*, worin vornehmlich das gesellschaftliche Leben geschildert wurde. Als dritter Band ist eine Darstellung unter dem Titel *The Elizabethan Age* geplant, um ein Bild der geistigen Bestrebungen der Epoche zu zeichnen. Der vorliegende Band hat es mit der militärisch-politischen Machtausdehnung Englands unter der Königin Elisabeth zu tun. Der Verfasser ist von seinem Thema begeistert. Das große Weltgeschick des Angelsachsentums beginne sich in der Ara Elisabeths zu entfalten. So wird nach innen die sichernde Politik gegenüber Cornwall, Wales und den nördlichen Grenzgebieten geschildert, dann der Eroberungs- und Kolonisationsprozeß gegenüber Irland und schließlich der überseeische Ausgriff und die Begründung der Seeherrschaft nebst der Auseinandersetzung mit Spanien. Man läßt sich gerne dazu verleiten, in dem reichhaltigen Index nach den Beziehungen zu fahnden, die sich von der Zeichnung des historischen Hintergrundes zu einem Donne, Sidney, Spenser oder Shakespeare ergeben, und kommt dabei durchaus auf seine Kosten. Dem Cadix-Unternehmen, dem Donne beiwohnte, gilt z. B. eine mehrere Seiten lange farbige Schilderung, und ähnlich verhält es sich in anderen Fällen. Das Werk ist überhaupt mit literarischen Zitaten, auch aus anderen Sprachen, besonders dem Spanischen, reich durchsetzt. Kein Zufall, da der Verfasser, der dies Werk T. S. Eliot widmet, ein besonders umfassendes und feines Verständnis für die geistesgeschichtlichen Vorgänge, die das äußere Geschehen begleiten, besitzt. Die aus den Quellen reich dokumentierte Darstellung erreicht ihren dramatischen Höhepunkt in den glänzend geschriebenen Kapiteln *The Sea-Struggle with Spain* und *The Armada and After*. Eine stolze gelegentlich etwas selbstgefällige, national-patriotische Note ist dem Buche eigen. Eine Kritik an den Handlungen und Gesinnungen der Königin Elisabeth wird geradezu systematisch zurückgewiesen. In seinem Vorwort verteidigt sich der Verfasser mit einem gewissen Ingrimm gegen etwaige Beanstandungen seiner historischen Haltung. Er erklärt, seine Sympathien seien bei klugen Skeptikern wie Montaigne und

Shakespeare Den "Counterreformation fanatics abroad" und den "Puritan fanatics at home" ruft er ein robustes "a plague on both your houses" zu. Ferner erklärt er, daß er in seiner skeptischen Grundhaltung Antipathien gegen doktrinäre oder ideologische "certainties" habe, um derentwillen soviel Unglück in die Welt gekommen sei. So schreibt er also unbekummert ein "contemporary book". Es verwundert einen nicht, wenn sich auch sonst Polemik darin findet (vgl. etwa S 378, wo Kritiker gegen Elisabeths Niederland-Unternehmung scharf zurechtgewiesen werden). Einige ebenfalls weniger angenehme Akzente: antikatholische Satire (S 307), die Charakterisierung Philipps von Spanien mit Seitenhieben auf die Deutschen (S 245). Im übrigen ein nützliches und farbiges Buch.

BORIS FORD, THE AGE OF SHAKESPEARE. A Survey of the poets, prose-writers, and above all the dramatists of the English literary renaissance including an account of the social background of the period. Pelican Book Nr. A 291. A Guide to English Literature (2), 479 S. 5s net.

Innerhalb der *Penguin Books* verdient das Unternehmen Interesse, dem "general reader" die englische Literatur in einzelnen großen Perioden nahezubringen. Auf den ersten Band *The Age of Chaucer* erscheint jetzt von demselben Verf. der verhältnismäßig stattliche Band über das Shakespeare-Zeitalter. Einer allgemeinen Einführung des Herausgebers folgt in einem ersten Teil eine Darstellung von L. G. Salinger über den gesellschaftlichen Hintergrund. Darin sind jedoch auch Wesenszüge der geistigen Entwicklung aufgenommen ("The Individual and the Order of Nature" — "The New Philosophy"). Derselbe Verf. steuert dann in einem 2. Teil einen längeren Essay über die elisabethanische Literaturrenaissance bei. Der 3. Teil enthält diverse Studien von Ian Watt ("Elizabethan Light Reading"), Peter Ure ("Two Elizabethan Poets: Daniel and Raleigh"), Bertram Joseph ("The Elizabethan Stage and Acting"), J. C. Maxwell ("The Plays of Christopher Marlowe"). Auf diese Essays bekannter Experten folgt die eigentliche Behandlung Shakespeares durch solche hervorragende Sachkenner wie Derek Traversi ("The Young Dramatist"), J. C. Maxwell ("The Middle Plays"), L. C. Knights ("King Lear and the Great Tragedies"), Derek Traversi ("The Last Plays"). Angeschlossen ist eine ausgezeichnet abgewogene Erörterung von Kenneth Muir ("Changing Interpretations of Shakespeare"). Wird so Shakespeare auf rund 120 Seiten behandelt, so werden etwa weitere 70 Seiten auf Ben Jonson (L. C. Knights), Chapman (Peter Ure), Tourneur (L. G. Salinger), Middleton (John D. Jump) und Bacon (Theodore Redpath) verwandt. Beiträge über Wort und

Musik im elisabethanischen England (Wilfrid Mellers), elisabethanische und jacobäische Komödie (D J Enright) und den Niedergang der Tragödie (L G Salinger) beschließen das Werk Wie man sieht liegt der Hauptakzent auf der Geschichte der dramatischen Entwicklung Sehr wichtig und begrüßenswert ist ein 4 Teil der in der Zusammenstellung von Margaret Tubb eine etwa 30 Seiten lange ausgewählte Bibliographie nebst Hinweisen zu den wichtigeren Autoren enthält Auch den einzelnen Aufsätzen sind jeweils Anmerkungen mit reichlichen bibliographischen Hinweisen beigegeben Man darf auf die Fortsetzung dieses Literaturführers gespannt sein Vorgesehen sind noch fünf weitere Bände, die den Überblick unter Darstellung des Gesicherten bis zur Gegenwart fortführen Das Ziel dieser Gesamtdarstellung ist kein Wettbewerb mit den eigentlichen Literaturgeschichten, sondern vielmehr "to draw up an ordered account of literature that is concerned first and foremost, with its value for the present and this as a direct encouragement to people to read for themselves" Eine schöne Aufgabe, die im Rahmen der Voraussetzungen einer möglichst breiten Wirkung in dem vorliegenden Bande auf eine glückliche und anregende Art gelöst erscheint

### III Shakespeares Zeitgenossen

HARRY LEVIN, *THE OVERREACHER A STUDY OF CHRISTOPHER MARLOWE* Faber & Faber Ltd London 1954 231 S 21 s net

Der Titel dieser Marlowe-Untersuchung scheint wegen der Doppelsinnigkeit des Wortes 'overreach' (overtake, dupe) nicht allzu glücklich Vielleicht soll er ausdrücken, daß das Blendende und Himmelstürmende eine sowohl positive wie negative Farbe der Bezeichnung erhalten soll Dem durch sein Buch über Joyce bekannt gewordenen Harvard Professor für Vergleichende Literaturgeschichte ist wesentlich daran gelegen, eine 'revaluation' dieses elisabethanischen Stürmers und Drängers herbeizuführen Nach seiner Ansicht hat es bisher an einer gerechten Würdigung Marlowes gefehlt Die 'geistige Elephantiasis' von Marlowes Helden hat in der Tat seine pomphafte Kunst etwas diskreditiert (auffällig scharf äußert sich jüngst z B C S Lewis über den Dramatiker Marlowe) Zuzugeben ist indessen, daß eher die sensationellen Lebensumstände Marlowes und der 'mystery thriller' seines Todes die Forschung der neueren Zeit beschäftigt hat als seine dichterische Welt P H Kocher hat nach Ansicht des Verf immerhin gezeigt, daß es ideengeschichtlich möglich war, neues Licht auf Marlowe zu werfen Nach dieser Richtung bleibe viel zu tun übrig Auch die Erforschung von

Parallelen in der klassischen und kontinentalen Literatur sei ergänzungsbedürftig. Vor allem müsse seine Dichtung und Dramaturgie eingehender erklärt werden. Wenn man bei Marlowe die 'fervours' und 'recurrences' studiere, so zeige gerade die Sprache der Hyperbel den Schlüssel zu einheitlichem Verständnis. Mit diesem Programm schreitet der Autor zu einer sehr geistreichen aus der Fülle des Literaturvergleichs belebten Analyse der einzelnen Werke Marlowes. Es begegnet hier manches bonmot, manche witzig geschliffene Formulierung. In der krausen Darstellung geht vielleicht der Faden der allgemeinen Intention hier und da etwas verloren. Die unorthodoxe Neuordnung der Eindrücke und Urteile trägt jedoch andererseits dazu bei, über die gemeinplätzlichen Auffassungen hinauszugelangen. In Kapitel V wird unter dem Titel 'Science without Conscience' Marlowes *Faustus* Gegenstand der Darstellung. Bacon, Rabelais, das Faustbuch Goethe, Calderon, Milton, Blake und Proust werden zur Erklärung aufgeboten. Zum Wesen der Renaissance, zum Wesen des Tragischen, zum Verhältnis des Christlichen und Antireligiösen, zum Blankvers und zur Bildsprache trägt die Erörterung. Erhellendes bei Glanzend z. B. die Beobachtungen zum Wechsel der Farben im *Faust* und *Tamerlan*. *See, see where Christs blood streames in the firmament* gegenüber der Wendung *Set black streamers in the firmament*. Der Verf. bemerkt dazu: "The change of colours is emblematic of two opposing attitudes towards death: massacre for the man of war, sacrifice for the man of peace" (152). Es würde zu weit führen, auf viele brillante Einzelheiten dieser Art einzugehen. Die Neuartigkeit der Gesichtspunkte erhellt auch aus den Appendices, die z. B. vergleichende literarische Belege (Aeneisanlehnungen), Schemata der Satzkontur (sehr aufschlußreich), Ausführungen über 'Virtue' und 'Fortune', Statistiken über Farbverwendungen, Redeanteile und Titelrollen, interessante graphische Darstellungen über Auf- und Abstiegsbewegungen der Gestalten enthalten. Alles in allem ein sehr anregendes, vielseitig beobachtendes Werk.

Christopher Marlowe, PLAYS AND POEMS, ed. and introd. by M. R. Ridley, M. A., Everyman's Library No. 383, J. M. Dent & Sons Ltd, London, 1955. Neuabdruck, XVII + 462 S., 7 s. net.

Der vorliegende Band ist in dem neuen größeren Oktavformat der bekannten Serie gedruckt. Er ist von dem Experten M. R. Ridley mit einer neuen, schonen Einleitung versehen. Der Band enthält sämtliche Dramen einschließlich der weniger bekannten, ferner unter den Gedichten auch die Übersetzung des ersten Buches von Lucans *Pharsalia* und von dreizehn der Ovidischen *Amores*. Der so erweiterte und auch bibliographisch auf neueren

Stand gebrachte Band wird sich zweifellos sehr bald als besonders handliche Marlowe-Ausgabe über seine frühere Beliebtheit hinaus, empfehlen

Christopher Marlowe, EDWARD II edited by H B Charlton and R D Waller, in der Reihe "The Works of Christopher Marlowe", General Editor R H Case, Methuen, London, 1955, Second edition, revised by F N Lees IX u 244 S, 18 s net

Die bekannte Marlowe-Ausgabe von Prof Charlton aus dem Jahr 1933 ist in Einleitung und Anmerkungsapparat unverändert geblieben Neuere Gesichtspunkte sowie zusätzliche Text-Bemerkungen sind am Schluß in einem Anhang 'Reviser's Note' und einem 'Appendix' angefügt Bemerkenswert ist hieraus, daß u a die Ansichten von K Wentersdorf, die er 1950 im *Shakespeare-Jahrbuch* unter dem Titel „Shakespeares erste Truppe“ entwickelte eine ausführlichere Erwähnung finden Weitere Gesichtspunkte werden in dem Kapitel über Parallelen in anderen Stücken mehr referierend als entscheidend vorgetragen Zur kritischen Würdigung des Stückes hat ebenfalls der Fortschritt neuerer Forschungen beigetragen Dies ist aus entsprechenden Hinweisen, ferner aus der auf den neuesten Stand gebrachten Bibliographie ersichtlich So behält der Band im wesentlichen das alte Gesicht, wenngleich F N Lees das Verdienst für sich buchen darf ihm eine noch nicht sehr bedrohte Modernität durch geschickte, taktvolle Ergänzungen für weitere längere Jahre zu sichern

Romain S a n v i c, LE THEATRE ELISABETHAIN, Collections Lebègue & Nationale, Office de Publicité, Bruxelles, 1955, 136 S

Dies Werk des während der Drucklegung verstorbenen Verfassers ist in flott lesbarem Stile geschrieben In seiner plaudernd-populären Betrachtungsweise behandelt es Shakespeare und den Umkreis des Bühnenschriftstellertums seiner Zeit Man findet die gängigen Anschauungen vertreten Auffällige Thesen werden nicht vorgebracht Dies bedeutet jedoch nicht, daß die anregende Schrift, die in ihrer Weise zweifellos einem allgemeinen Leserbedürfnis entspricht, ohne Originalität wäre Sie stellt eine geschickte erste Einführung dar

THE DRAMATIC WORKS OF THOMAS DEKKER, ed by Fredson Bowers

Vol II, Cambridge University Press, 1955, 592 S, 40 s net

Seit 80 Jahren gab es keine vollständige Ausgabe der Stücke von Dekker Jetzt liegen zwei Bände der von Prof Fredson Bowers (University of Virginia) besorgten neuen Ausgabe vor, die voraussichtlich in vier Bänden das Gesamtwerk von Dekker enthalten wird Schon der erste Band wurde von der Kritik außerordentlich begrüßt, zumal dem Text von einem führenden Experten der

modernen bibliographischen Methoden alle Vorteile einer kritischen Betreuung zugewandt wurden. Der vorliegende zweite Band enthält die Stücke *The Honest Whore*, *The Magnificent Entertainment Given to King James*, *Westward Ho*, *Northward Ho* und *The Whore of Babylon*. Wiederum ist der Text in der alten Schreibung geboten. Jedem einzelnen Stück ist eine textliche Einführung vorangestellt. Es sind ferner vorhanden ein Variantenapparat, Bemerkungen zum Text, Druckvarianten zu Q1 (1604), dem im wesentlichen zugrunde liegenden Text, sowie Emendationen kleinerer Art, schließlich eine historische Kollationierung der frühen Ausgaben. Was das erste, bekannteste Stück angeht, so erfahren wir in der textlichen Einleitung, daß zwischen 1604 und 1635 fünf Quarto-Ausgaben bestehen, von denen die erste auf ein gutes, autorisiertes Manuskript zurückgeht. Der Text der Ausgabe basiert auf einer Kollationierung der einzelnen Exemplare von Q1. Der sehr schöne Druck und die getrennte Behandlung des textkritischen Materials vermitteln einen wohlthuenden Eindruck. Die schöne Ausgabe wird zweifellos ein neues Vergnügen an den Stücken des bedeutenden Elisabethaners vermitteln.

COLLECTION SHAKESPEARE. Texte et Traduction. Publiée sous la direction de A. Koszul. Le Roi Henri VI (Première Partie) XX + 218 S. Paris 1955 (Édité par la Société d'Édition des Belles Lettres).

COLLECTION DU THÉÂTRE ANGLAIS DE LA RENAISSANCE. Publiée sous la direction de A. Koszul. Thomas Dekker, Fête chez le Cordonnier XXIII + 225 S. Paris 1955.

Die vorliegenden beiden Proben der unter Leitung des bedeutenden Straßburger Anglisten Prof. A. Koszul erscheinenden *Collection Shakespeare* und des *Théâtre Anglais de la Renaissance* stellen ein interessantes Unternehmen dar. In der gleichen Form billiger handlicher Broschüren im Oktav-Format herausgebracht, haben diese Ausgaben den Vorzug, einen großen Interessentenkreis erreichen zu können, zumal die Bändchen sehr übersichtlich auf der linken Seite den Text, auf der rechten die französische Übersetzung haben. Außerdem orientiert jeweils eine Einführung über die wichtigeren Voraussetzungen des Stückes. Bibliographische Hinweise und Anmerkungen am Schluß, ferner je ein Titelbild dienen der weiteren Bereicherung.

Im vorliegenden Falle wird für die Übersetzung von *Heinrich VI* (durch Koszul) der Alexandriner wegen seines volltönenden Charakters gewählt, für das Dekkersche Stück jedoch in Anpassung an das Original wechselnd Prosa und Blankvers oder gereimter Vers. Man gewinnt aus den Übersetzungen den Eindruck großer Zuverlässigkeit und stilistischer Angemessenheit.

Aus der Einleitung zum Shakespeare-Stück interessiert die Zurückhaltung gegenüber seinem Kunstwert Immerhin wird ihm eine wenn auch „fragile Einheit“ (XVI) zugebilligt Seine „demi-pauvrete“ wird vor dem französischen Publikum in etwa entschuldigt, wobei vorausgesetzt wird daß dem Stücke eher ein „intérêt de curiosité“ als ein „intérêt artistique“ entgegengebracht werde Der Stand der Meinungen über Datierung Komposition und Verfasserschaft wird in wesentlichen Zügen veranschaulicht wobei wohl eine leichte Hinneigung zu den Thesen von Knight, Alexander und Tillyard sichtbar wird

Das Dekkersche Stück von Sauvage und Koszul übersetzt erhält das Lob daß es wahrscheinlich eines der Werke der englischen Renaissance sei „qui peuvent le plus étonner un lecteur français, et qui aujourd'hui du moins, peuvent le plus lui plaire“ Dem Lustspielcharakter wird in der Tat die spritzige französische Übersetzung überzeugend gerecht

Prof Koszul darf um sein Unternehmen sehr beneidet werden Es legt eindrucksvoll Zeugnis dafür ab, welchen Grad der Intensität die Beschäftigung mit Shakespeare und seinen Zeitgenossen in Frankreich erreicht hat

Gerald Bullett, SILVER POETS OF THE SIXTEENTH CENTURY

London, J M Dent & Sons Ltd New York E P Dutton & Co inc, XIX + 428 S, 6 s net Everyman's Library No 985

Den Titel erklärt der Verf in seiner nützlichen Einführung damit, daß er die Bezeichnung „minor poets“ habe vermeiden wollen, um einerseits nicht herabzusetzen und andererseits nicht auf übertriebene Art zu bewundern Das Wort *silver* bezeichne „a distinction between this particular assembly of poets and their more eminent contemporaries and near contemporaries while implying that the least we can claim for them is a silver-tongued eloquence“ In der von C S Lewis neuerdings eingeführten farbigen Benennungsweise (*golden* und *drab*) wird Sir Philip Sidney den wir im vorliegenden Bande inmitten dieser „silbernen“ Poeten finden, eindeutig auf die Stufe der „goldenen“ Klassizität emporgehoben Unsere Auswahl stellt ihn in die Mitte von Sir Thomas Wyatt, Henry Howard, Sir Walter Raleigh und Sir John Davies Am interessantesten ist wohl daß diese beiden letzteren Dichter mit solch wesentlichen viel erörterten Dichtungen wie *The Ocean's Love to Cynthia* und *The Orchestra* zu Wort kommen Die letztere ist durch die Erörterungen über das elisabethanische Weltbild (Tillyard u a) wieder mehr in den Vordergrund getreten Es braucht also nicht versichert zu werden wie erfreulich es ist, die hier präsentierte Dichtergruppe so zugänglich zu finden Man hätte sich nur

einen weniger kleinen Druck und ein weniger schlichtes Papier für diese interessante Bereicherung der Everyman's Library wünschen können

George Burke Johnston, POEMS OF BEN JONSON London  
Routledge and Kegan Paul Ltd, The Muses' Library, XIV + 353 S,  
18 s net

Die bekannte Reihe der Muses' Library enthält solche lockenden Ausgaben wie die von Sir Thomas Wyatt, Sir Walter Raleigh, Andrew Marvell, Michael Drayton u. a., von Donne ganz zu schweigen und bietet jetzt in vorzüglicher Ausstattung auf der Grundlage der neuen Ben Jonson-Forschung eine sehr zu begrüßende Ausgabe der Versdichtungen dieses wesentlichen Autors an. Eine ausführliche Einleitung führt in die wichtigeren Ergebnisse unserer Jonson-Kenntnis ein. Sie bezieht sich auf die große Ausgabe von C. H. Herford, Percy and Evelyn Simpson Oxford University Press 1925/52, auf Einzelstudien von Mark Eccles, Fredson T. Bowers, C. J. Sisson sowie auf das Standardwerk von E. K. Chambers *The Elizabethan Stage* (1923 OUP). Die Ausgabe ist mit einer Reihe von Anmerkungen versehen, enthält ein Titelbild Ben Jonsons sowie auszugsweise einige wichtige Würdigungen des Dichters von Dryden, Pope, Coleridge, Swinburne und T. S. Eliot. Der Inhalt verteilt sich auf folgende Gedichtgruppen: *Epigrammes*, *The Forest*, *The Under-Wood*, *Miscellany*. d. h. es sind die drei Sammlungen von Jonsons Gedichten aus den Folios, die große Masse seiner ungesammelten Dichtungen, dazu eine Auswahl lyrischer Stücke aus seinen Masken und Schauspielen vertreten. Sehr wenige zweifelhafte Gedichte sind eingeschlossen. Die lateinischen Gedichte und einige der unbedeutenderen Gelegenheitsgedichte sind ausgelassen. Damit erfüllt die Sammlung die Bedürfnisse einer das Wesentliche erschließenden, handlichen Zusammenfassung der Jonsonschen Poesie.

#### IV Gesamt- und Teildarstellungen

J. Middleton Murry, SHAKESPEARE, Jonathan Cape, London 1954,  
4. Aufl., XX + 448 S., 18 s net

Das 1936 zuerst erschienene bekannte Werk hat seinen Platz sehr wohl behaupten können. Es liegt auch diesmal in der bisherigen Gestalt vor, enthält jedoch eine bemerkenswerte Einleitung. Vor zwanzig Jahren habe es den Autor in einer Art von Verzweiflung getrieben, sich seinen Shakespeare vom Herzen zu schreiben. Je mehr er Shakespeare gelesen und überdacht habe, sei ihm das Fata Morgana-artige des Unternehmens zum Bewußtsein gekommen. Er zitiert das Gespräch zwischen Antonius und Eros, worin die wandelnden



Wolkenformen in ihrer trügerischen Deutbarkeit bezeichnet werden. Die immer wechselnde Realität Shakespeare verursache also geradezu eine Ohnmacht des Betrachters. Eigentlich müsse der Kritiker alle 10 Jahre Shakespeare vollständig neu lesen und ohne Aufzeichnungen "with the plain text in front of him" das neu aussagen, "what he at that moment understood and felt and conjectured". Eine sehr persönliche Shakespeare-Deutung also, der es nicht in erster Linie auf den Consensus der Meinungen ankommt. Immerhin beschäftigt sich Murry mit einiger Shakespeare-Literatur, die in den letzten 20 Jahren erschienen ist, zunächst mit Ivor Browns Shakespeare, der Edgar Fripp verpflichtet sei. Er distanziert sich von gewissen Thesen Browns, schließt sich ihm jedoch allem Anschein nach in der Vermutung an, daß Shakespeare vor seiner Londoner Zeit in einem Stratford Advokatenbüro längere Zeit tätig gewesen sein müsse. Vor allem setzt sich dann Murry mit Wilson Knight auseinander. Dessen Deutungen bekämpft er als zu kompliziert und seltsam. Die These von Knight, daß *Henry VIII* nicht nur gänzlich Shakespeare zuzuerkennen sei, sondern geradezu die Kronung des Shakespeareschen Werkes darstellen solle, lehnt er entschieden ab, da ihm dieses Drama als "essentially un-Shakespearean" vorkomme. Er wirft Knight die Gewalttätigkeit einer a priori festgelegten Deutung vor. Murry ist überzeugt, daß Shakespeare nur einige wenige Szenen beige-steuert habe, aber selbst in diesen Szenen sei Shakespeares Geist nicht übermäßig engagiert.

In seiner eigenen Darstellung komme *King Lear* zu kurz. Murry empfiehlt zur Ergänzung ausdrücklich das Werk von John Danby *Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of King Lear*. Er selber sei inzwischen zu der Einsicht gelangt, daß *King Lear* eine wesentlich bedeutendere dramatische und poetische Kraft habe als sie ihm früher bewußt gewesen sei. "it was preposterous in me to say that Shakespeare was out of his depth, when the evidence stares me in the face that I was out of mind". Murry erkennt jetzt den Zusammenklang der letzten Einsichten von Lear und Prospero im Sinne der Keats'schen Schlussverse in der Ode auf eine griechische Vase.

Solche Präzisierungen und Selbstberichtigungen geben der neuen Auflage zweifellos ein interessantes Gesicht.

C. J. Sisson. SHAKESPEARE, Published for the British Council and the National Book League by Longmans, Green & Co. London 1955, 50 S., 2 s. net.

Ein gehaltvolles Einführungsbändchen, das in erster Linie eine Geschichte der Shakespeare-Würdigung vom elisabethanischen Zeitalter bis zum 20. Jahrhundert und einen kurzen Überblick über die heutige Lage der Shakespeare-

Forschung bringt und eine sehr dankenswerte Bibliographie von J R Brown am Ende des Heftchens aufweist Der erfahrene Sachkenner rückt hier zunächst der These vom 'untutored genius' zu Leibe Die leider auf eine übertriebene Fassung eines Wortes von Ben Jonson in seinen Gesprächen mit William Drummond zurückzuführende Meinung, daß Shakespeare seinem natürlichen Genie mehr verdanke als seiner Ausbildung sei dann von Milton und seinen Nachfolgern popularisiert worden Für das 20. Jahrhundert befürchtet Sisson, daß die ungeheure Flut 'of bookish writing on Shakespeare' zu sehr den Theater-Dichter zurückdränge Gegen die noch immer anzutreffende Unterschätzung des Schauspielerstandes in der Shakespeare-Zeit wendet er sich mit dem einprägsamen Hinweis, daß Shakespeare am 15. März 1604 in der Krönungsprozession des Königs mit den von ihm angeführten Mitgliedern seiner Gesellschaft, bekleidet mit  $4\frac{1}{2}$  Ellen Purpur als der Gabe des Königs durch London gezogen sei "No company of actors was so honoured when Queen Elizabeth II went to her coronation in Westminster Abbey." Ein merkwürdiger Druckfehler hat sich gleich auf der ersten Seite des Bandes eingeschlichen Dort wird eine imaginäre 'Who's Who'-Eintragung vorgenommen: 'married 1582, to Agnes (sic!), eldest daughter of Richard Hathaway of Shotttery, Warwickshire'.

M C Bradbrook, THE GROWTH AND STRUCTURE OF ELIZABETHAN COMEDY, Chatto & Windus, London, 1955, IX u. 246 S., 18 s. net

Dreißig Seiten Anmerkungen verraten, daß dieses Werk aus profunder Kenntnis der elisabethanischen Literatur und der wissenschaftlichen Sekundärliteratur schöpft Man entnimmt z. B. mit Interesse, daß der Verf. die Thesen von Saladin Schmitt (*Shakespeare-Jahrbuch* Bd. 89) nicht entgangen sind Die Dozentin des Girton College in Cambridge ist durch ihre verschiedenen Bücher über die elisabethanische Zeit als eine der besten Kennerinnen derselben bereits hinlänglich bekannt Ihr bedeutendes Werk *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* hat nun eine Art von Gegenstück in dem vorliegenden Bande erhalten Die Komödie hat bisher verhältnismäßig wenig Beachtung erfahren, obwohl sie auf der elisabethanischen Bühne die Zahl der Tragödien im Verhältnis von 3:1 übertrifft Hier setzt die Verfasserin ein, zeichnet zunächst ein Bild der historischen Voraussetzungen (mit sehr bemerkenswerter Herausarbeitung der stilistischen Entwicklungen), wendet sich dann in einem zweiten Hauptteil der Erbschaft zu, die Shakespeare in der 'artificial comedy' (Lyly) und 'popular comedy' (Peele, Greene, Nashe) antraf, und charakterisiert dann die von Shakespeare vollzogene Synthese In der Weiterentwicklung

wird es deutlich, daß der Shakespeareschen Form der Komodie die von Jonson geprägte gegenübersteht. Shakespeare hatte eine feste Form der elisabethanischen Komödie entwickelt, blieb jedoch in den Augen seiner Zeitgenossen immer ein volkstümlicher Autor. Der Typ, den der bewußtere Ben Jonson schafft, ist jedoch nachahmbarer als der Shakespeares. Er setzt sich über Shakespeare hinaus durch. Der Theaterkrieg der Jahre 1599—1602 stellt dann den Zusammenprall zwischen der älteren und neueren Art des Bühnendichtens dar. Shakespeare und Dekker vertreten die ältere, Jonson die neuere. Im 17. Jahrhundert ist hinfort die Geschichte der Komodie der langsame Rückzug der Traditionalisten gegenüber dem neueren Typ der Jonson-Komodie. Die Darstellung befaßt sich weiter vornehmlich mit Dekker und Heywood, mit Jonson, Marston und Middleton, mit Day, Chapman und Fletcher und enthält schließlich in einem feinen Schlußkapitel eine Nebeneinanderstellung von Jonsons Masken und Shakespeares letzten Stücken. Die Bedeutung des in früheren Darstellungen oft ziemlich verworren anmutenden Theaterkrieges ist in W wie so klar und überzeugend herausgestellt worden. Aus dem treffenden und oft amüsant geschriebenen Buch Einzelheiten herauszuheben, führt fast zu weit. Shakespeares Absage an die Rhetorik (S. 52), die Bedeutung der Cäsar der Jahre 1592—1594 für das Theaterleben und die der dann anschließenden wichtigsten Phase der Geschichte der englischen Bühnendichtung von 1594 bis 1616 (S. 74 ff.), die Analyse einzelner Stücke, wie z. B. die ausgezeichneten Hinweise zum Sommernachtstraum (S. 85), die Charakterisierung Ben Jonsons (S. 108), Dekkers (S. 121 ff.) konnten u. a. angeführt werden. Souveräne Sachkenntnis und geistreiche Kritik vereinigen sich hier zu einer überaus instruktiven Untersuchung.

Derek Traversi, *SHAKESPEARE THE LAST PHASE* London  
Hollis & Carter, 1954, VII + 272 S., 21 s. net

Dieses Werk hat es vor allem darauf abgesehen, den inneren Zusammenhang der späten Stücke Shakespeares zu den Tragödien im Auge zu behalten und von der Betonung dieser Kontinuität her die Auflösung und Überwindung des Tragischen in dem Integrationsprozeß der Gruppe der Romanzen sichtbar zu machen. Diese stellen eine enge künstlerische Einheit dar, die in keiner Weise von einem Erlahmen der poetischen Schaffenskraft zeugt, sondern das Ergebnis einer neuen symbolischen Gestaltungsmethode ist. Diese wiederum kündigt von einer Lebenssicht, in der sich die Perspektiven gewandelt haben. Diesen Weg sieht Traversi von *Pericles* bis *The Tempest* konsequent beschritten.

*Pericles* brauche nicht mit der Theorie geteilter Verfasserschaft erklärt zu werden sondern könne als 'failure in creative consistency' verstanden werden Die Grundauffassungen der späteren Stücke bilden sich jedoch bereits heraus Ein Streben nach künstlerischer Einheit bei einem noch unvollkommenen Thema kennzeichne das Stück als ein Experiment des poetischen Symbolismus Der Verf. verweist auf Parallelen zu *The Winter's Tale* In III,2 gebe sich die volle symbolische Qualität einer 'poetry of resurrection' (31) zu erkennen

Auch *Cymbeline* müsse als Fortsetzung dieses Experiments eines dramatischen Symbolismus verstanden werden Es erweitere sich schon zu größerer Konzeption, bleibe aber noch unausgeglichen und unvollständig Der Zusammenprall der Werthaltungen in den Gestalten Iachimo und Posthumus — romantische und kritische Haltung — sei u. a. von Interesse Besonders wesentlich sei der letzte Akt von *Cymbeline* der sehr wesentlich shakespearisch wirke Die christliche Sühneauffassung sei aus V, 4 unschwer zu entnehmen (90) Der Geist der wiederhergestellten Einheit erhebe den Schluß zum Eindruck einer 'spiritual integration', in welcher der Schmerz zu einer tieferen Freude umverwandelt werde

Im *Wintermärchen* gelange die symbolische Konzeption zu reiner Gestaltung Unwirklichkeit bedeute hier nicht Flucht in eine Phantasiewelt Ein dominierender Zweck sei beherrschend, der Aufbau von schöner Ausgewogenheit Shakespeares Gnadenbegriff habe hier wie im *Macbeth* eine verstärkte Christlichkeit (119) Das Werk sei über die Periode des Experiments hinaus zu großer organischer Einheit fortgeschritten Tragodie und Wiederversöhnung, Tod und Wiedergeburt gehen eine thematisch innige Vermählung ein

Schließlich sei es summierend und steigernd *The Tempest* worin die Symboltechnik der spätrömantischen Stücke zum Medium der Gesamtdarstellung erhoben werde Im *Tempest* seien von vornherein die Charaktere und Situationen mit symbolischer Funktion ausgestattet Die Idee der Ordnung klinge in Prosperos Vertreibungsbericht sehr deutlich an Seine Geistesverwandtschaft mit dem Herzog von Wien verknüpfe den *Sturm* mit *Maß für Maß* Der Versöhnungsgedanke und die Idee der Gnade haben ihre zentrale Rolle Der Zynismus eines Sebastian und Antonio stelle ein destruktives, zur moralischen Anarchie führendes Element dar Hier lägen Ähnlichkeiten mit Jago vor, besonders bei Antonio Die destruktive, zynische Intelligenz schließe sich im Laufe des Stückes aus der Wiederfindung und Versöhnung aus Der in Caliban verkörperte natürliche Anarchismus stelle den Widerpart zur Gestalt Ariels dar Die beiden verhielten sich wie 'spirit' und 'body', 'liberty' und 'servitude',

grace' und nature (237) Caliban stelle die unerloste bestialische Menschen-natur dar, die zivilisierender Erziehung spotte Prosperos Herrschaft habe darin bestanden ihren Ausgleich herzustellen Der christliche Reuegedanke im *Tempest* setze eine persönliche, geistige Konzeption des Schicksals voraus Damit sei gegenüber der tragischen Weltanschauung ein Gegengewicht geschaffen Im Gedanken der Vergebung (V, 1) trete die Rolle der christlichen Ethik in klarster Weise zutage Der Gedanke daß alle sich wiederfinden *when no man was his own* erhellte die tiefere Bedeutsamkeit des in seinem symbolischen Gefüge vollendeten Werkes Der *Sturm* kröne damit die symbolische Aussage der zu neuem Wertbewußtsein gelangten Spät Dramen Shakespeares

Robert Speaight NATURE IN SHAKESPEARIAN TRAGEDY

London Hollis & Carter, 1955 VIII + 179 S., 15 s

Ein Theaterfachmann ersten Ranges zuletzt bekannt geworden durch sein Buch *William Poel and the Elizabethan Revival* faßt in diesem Bande verschiedene Vorträge und Essays zusammen in welchen außer den vier großen Tragödien (von *Hamlet* bis *Lear*) noch *Antony and Cleopatra* und über den Titel des Werkes hinausgehend, *The Tempest* behandelt werden Auch in einer anderen Beziehung führt die Darstellung über die Ankündigung hinaus da sie es mit Natur und Gnade zu tun hat und ihr Anliegen eben gerade im Austrag dieser Zentralideen sieht In den Analysen der genannten Dramen begegnet einiges von dem Besten was Theodore Spencer, J F Danby Middleton Murry und Wilson Knight zur Auslegung beigetragen haben jedoch legt der Verf. höchst eigenständige und überaus fesselnde Erklärungen des Grundgehaltes dieser Stücke in einer glücklichen Kombination ideeller und theatralischer Gesichtspunkte vor Speaight führt hier in ausgezeichnete Weise Granville-Barkers Interpretationen fort Wenn er auch seine Untersuchungen von den Brennpunkten Natur und Gnade bestimmt sein läßt, so weiten sie sich ihm zugestandenmaßen und begreiflicherweise zu Gesamtinterpretationen aus Er verfolgt die Stücke unter charakteristischer Zitierung in ihrem gedanklichen Aufbauplan und läßt es zwischendurch nicht an nützlichen Hinweisen aus der Theatererfahrung nicht selten auch an kritischen Mahnungen an die Bühne (besonders in puncto Streichungen thematisch wesentlicher Zusammenhänge) fehlen Am eindrucksvollsten heben sich in E die starke Analyse des *Macbeth* und die ebenfalls ungemein klärende Ausdeutung des *King Lear* heraus

In der Einleitung erläutert der Verf. den von ihm zugrundegelegten *Nature*-Begriff und stellt in Aussicht, daß Shakespeares Annahme und Verständnis von *nature* als der Basis seiner Weisheit von Tragödie zu Tragödie immer deutlicher die Umrisse einer spontan erlebten Metaphysik sichtbar mache,

deren Bestätigung sich mit dem Auftauchen aus der tragischen Phase in dem Durchscheinen des Gnadenbegriffes erweise In den Tragödien sei es zunächst das Thema 'discord and discrepancy between man and nature', welches die Grundsituation darstelle Hamlet sei der Neurotiker, der weder im klinischen Sinne wahnsinnig noch völlig normal sei, sondern dessen mangelnde Stabilität auf 'unreason of the mind' zurückzuführen sei 'if there is no sin, no hubris there can be no tragedy' (23) Kein *raisonneur* irgend eines Stückes sei je so 'wildly unreasonable' gewesen Er werde eine tragische Gestalt insofern als er die Stimme der Natur selber sei jedoch nicht die Kraft habe, die natürliche Ordnung wiederherzustellen, wenn sie verdorben oder gestört sei So sei er 'fatally manqué' und gelange nicht zur personalen Integration he remains a catalogue of qualities which have never been added up' (38) Es sei nicht ganz unverständlich wenn gelegentlich empfunden werde, er sei too much of a puzzle to be purely tragic' (39) Das Stück bleibe indessen das wesentlichste und erregendste, weil Hamlet in seiner Sensibilität modern sei

Macbeth werde durch fantasy, durch Außerachtlassung der Vernunft vernichtet er erwerbe nur dadurch unsere tragische Sympathie, daß von Anfang an sein Drama 'inside a Christian and instructed conscience zum Austrag gelange' (48) Es ist in anderem Zusammenhang von seiner von Natur aus religiösen Seele die Rede (53) Es kann hier nicht im einzelnen ausgeführt werden wie die Metaphysik des Stückes in der Textexegese expliziert wird Es finden sich hervorragende Äußerungen über das 'appearance / reality'-Thema und u a auch eine glänzende Darstellung des Sinns der Pfortnerszene (55 ff) Es gebe, so heißt es abschließend in diesem Drama kein unangenehmes special pleading 'but no ending in Shakespeare is more profoundly theological than this one'

Aus der Analyse des *Othello* sind u a die Erläuterungen zu dem Phänomen Jago bemerkenswert Die Formulierung von Coleridge, die vielfach angegriffen wird ( *motiveless malignity*) bedürfe zwar der Ergänzung, sei aber gut gewählt Jago sei fundamental cynicism eigen Er sei weder a *monstre* nor an *abstraction*, sondern ein Mensch und nicht 'quite so motiveless as Coleridge imagined it is only that his motives are hidden from his own eyes throughout the greater part of the play He is a Satanist without knowing it Nevertheless, what is at work in him is the spirit of evil, pure and undivided' (88)

*King Lear* sei eine große Symphonie des Leidens, das am besten angelegte der shakespeareischen Stücke die Ouvertüre zum letzten Akt von Shakespeares Lebensschau, eine Studie 'in discord and re-integration' (93) Cordelias Wahrheitsliebe müsse sakramental und nicht vom romantischen Emotionalismus her

sentimental beurteilt werden. In den ersten 100 Versen des Stückes habe Shakespeare bereits die tiefen Antinomien, die es bewegen, skizziert. Bei Goneril begegnen wir dem Geheimnis des Bösen. Shakespeare habe erkannt, daß die Sünde in ihrem Wesen, in ihrem Warum nicht erklärt werden könne. In *King Lear* trete 'motiveless malignity' jedoch nicht nur in einem einzigen Charakter, sondern in einem ganzen Gesellschaftszusammenhang zutage. Es finden sich ausgezeichnete Ausführungen über Edmund (95 ff.) über den angeblichen Nihilismus des Stückes (116) über die Rolle des Narren (99) über das Erlösungsthema, das mit Cordelias Tod angeschlagen werde. Edgar und Cordelia beantworten für den Hinhorchenden den tragischen Agnostizismus des Stückes. Cordelia sei 'the point of transition between Shakespearian tragedy and the theophany of the Shakespearian close. She is Nature redeemed and remade: she is mercy and reconciliation, she is the pole around which all the movement of *King Lear* revolves' (121).

Die Bedeutung von *Antony and Cleopatra* wird darin erkannt, daß hier das Ende von Widerspruch und Entzweiung vorhanden sei. Die marternde Dialektik der menschlichen Natur sei in einem poetischen Humanismus aufgehoben. Im *Tempest* sei dann der Durchbruch zur letzten Sicht vollzogen. Die christliche Lehre der Reue liefere den Schlüssel zu den Geschehnissen (165). Die Pointe des Stückes sei die Rückkehr des Geistigen zum Zeitlichen, 'of eternity to time of grace to nature'. Interessant sind die Ausführungen über Prosperos Worte zur Vergänglichkeit der Welt. Es sei nicht erlaubt, aus ihnen resignierten Agnostizismus zu entnehmen, vielmehr sei dieser Stelle eine gewisse Lehre der Enthebung beizulegen, wie sie philosophischer Weltbetrachtung überhaupt eigen sei, 'a detachment also from the things that are good ('Heaven and Earth shall pass away')'. Das letzte Wort habe nicht milder Skeptizismus. Selbst wer sich die hier mehr herausgestellten Thesen nicht oder nicht ganz zu eigen machen sollte, wird in den vielen Einzelbeobachtungen des Verf., die er im Laufe und am Rande seiner Argumentation in oft trefflicher Formulierung mitteilt, reiche Belehrung und Anregung finden.

M D H P a r k e r THE SLAVE OF LIFE. A Study of Shakespeare and the Idea of Justice. Chatto & Windus, London, 1955. 264 S., 18 s.

Herausgefordert durch entgegengesetzte Behauptungen von Graham Greene, unternimmt die Verf., wie sie einleitend erklärt, den Versuch zu erweisen, daß Shakespeare ein durchaus tiefes, christliches Ringen mit den bedeutsamen Problemen des menschlichen Seins und Verhaltens offenbare. Insbesondere möchte sie auffindig machen, ob in Shakespeares Wertsystem seine Verbundenheit mit den Traditionen erkennbar sei, die er an der Schwelle der modernen

Aera mit Bacon und Montaigne teile Zu diesem Zweck wird eine gründliche Prüfung der Idee der Gerechtigkeit bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen vorgenommen Die Verf findet daß das wiederkehrende Motiv der Liebe und Vergebung sowie einer Gnade welche quite unlike the dehydrated Senecan clemency' bleibe, daß ferner eine alles durchwaltende theologische Bildhaftigkeit, auch die merkwürdige Lebensrechtfertigung des unverdienten Leidens in den Tragodien, und schließlich die 'Mystik der letzten Stücke den Dichter erst aus den Bezügen verständlich machen welche Jahrhunderte christlicher Denkwelt bereitgestellt haben Shakespeare wird wesentlich im Lichte augustinischer und besonders thomistischer Lehre betrachtet Dies geschieht ohne Enge und Schematismus vielmehr in der Form kluger Interpretationen des shakespeare-schen Gesamtwerkes Das Verfahren ist chronologisch und ideengeschichtlich Ein Einleitungskapitel bringt Ergänzungen zu Tillyards *Elizabethan World Picture* Die Welt der Historien und Komodien von *Henry VI* bis *Twelfth Night* sei noch nicht erschüttert Zwar nicht undisturbing, seien diese Stücke undisturbed Man könne Shakespeares Geschichtsschau mit thomistischen Grundauffassungen in Verbindung bringen 2 und 3 *Henry VI* (almost certainly the first of his plays and almost certainly the only Shakespearian parts of the trilogy) zeige authentische Züge in dem liebenden klarsichtigen Mitleid mit der Masse in der bedeutenden Hervorhebung von Erbarmung und Gerechtigkeit, ferner in der theologischen Phraseologie Selbst *Julius Caesar* falle noch in die Kategorie der undisturbed plays Die frühen und mittleren Komodien erweisen, daß Shakespeare eine beträchtliche Dosis katholischer Theologie in sich aufgenommen habe Nicht *clementia* im Senecaschen Sinne des Gnadenverweises gegenüber denen die Anspruch auf ihn haben sondern *misericordia* im christlichen Sinne der unverdienten gnadigen Barmherzigkeit sei für Shakespeare charakteristisch Da diese Qualität in den früheren Teilen von *Titus Andronicus* fehle, könne Shakespeare hier nicht der Verfasser sein Shakespeares *mercy*-Begriff hebe ihn von seinen Zeitgenossen ab Die quasi-Parallelen bei Beaumont und Fletcher bei Middleton und Tourneur seien Einflüsse und Echos von Shakespeare Die Thematik der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit werde besonders ausführlich in *The Two Gentlemen of Verona* und *The Merchant of Venice* behandelt Diesen Stücken gelten ausführlichere Betrachtungen

Ein weiteres Kapitel befaßt sich mit Shakespeares erster tieferer Sondierung des Problemzusammenhangs Korruption und Erlösung Beachtenswerte Deutungen von *Troilus and Cressida* von *Hamlet* und *Measure for Measure* fallen besonders auf Zu letzterem Stück macht die Verf die hutsche Bemerkung



‘The crucial point ist that Angelo who has shown no mercy does *not* get the ‘measure for measure’ which a play metaphysically interpreted would demand (110) Den Kritikern der Isabella, die von ihr mehr Nachgiebigkeit gegenüber Claudio und weniger Nachsicht gegenüber Angelo erwarten, wird bedeutet, daß sie ein Stück verlangen ‘not by Shakespeare or even Dekker but by themselves’ Das nachfolgende Kapitel befaßt sich mit der zweiten großen Sondierung der gleichen Lebenszusammenhänge in den Tragödien von *Othello* bis *Antony and Cleopatra* Shakespeare sei der am wenigsten Seneca-hafte der großen Elisabethaner (128) Sein Thema ‘Natur ohne Gnade’ werde erst von christlicher Lebensschau aus verständlich Interessant sind die Hinweise auf christliche Phraseologien in *King Lear* z B in Verbindung mit Cordelia (141 ff) Die vier klassischen großen Tragödien unter Einschluß von *Macbeth* werden sodann in einem Sonderkapitel noch einmal nebeneinandergestellt *Macbeth* ist Shakespeares ‘full-length study of damnation mit dem zentralen Thema der Willensentscheidung Die Hinweise auf die satanischen Analogien zu Macbeth sind bemerkenswert (163 ff) Das letzte Kapitel der Shakespearedeutung widmet sich den Spätromanzen unter dem Titel ‘Shadow and Substance Nature and Grace’ Dover Wilsons *Tempest*-Deutung besonders im Hinblick auf die große Prospero-Rede, die von ihm als unchristlich erklärt wird, wird scharf zurückgewiesen (176 ff) Prosperos *mercy* sei nicht Senecas *clementia* Der Gott des *Tempest* sei der Gott St Augustins und St Thomas (191) er vermöge selbst das Böse zum Guten zu lenken Ein Agnostizismus in den Grundauffassungen vom Sinn des Lebens könne nicht zugegeben werden

Ein ideengeschichtlich wertvolles Abschlußkapitel ‘The Idea of Justice in the Orthodox Tradition’ zieht interessante Linien von Plato und Aristoteles bis zu den christlichen Lehren von St Augustin und St Thomas, von Luther und Calvin Die Welt Shakespeares sei sowohl in der Komödie wie in der Tragödie nicht die Calvins sondern die des Thomas von Aquin Einem Luther und Calvin hatte *The Tempest* ein anstoßiges Stück sein müssen (es wird hier auf die Sündenauflassung verwiesen) Die Verf fügt noch einen Appendix hinzu ‘Was Shakespeare a Recusant?’ Sie kommt zu dem Schluß that Shakespeare was indeed a Papist in sympathy and doctrine but whether he was a recusant or not we shall probably never know for certain (253) Hier sind einige Anlehnungen an H Mutschmann und K Wentersdorf (*Shakespeare and Catholicism* New York 1952) erkennbar Gegenüber diesem letztgenannten Werk dürfte die vorliegende geistvolle Untersuchung die größeren Vorteile einer weit ausholenden ideengeschichtlichen Untersuchung aufweisen

Es muß sehr bedauert werden daß auf das deutsche Werk von E T Sehrts *Vergebung und Gnade bei Shakespeare* Stuttgart 1952 weder textlich noch bibliographisch irgendwie Bezug genommen wird Bei der Ähnlichkeit der Themenstellung und mancher Konvergenz der Meinungen — allerdings nicht in thomistischer, wohl jedoch christlicher Richtung — hatte eine Auseinandersetzung mit dieser Schrift naheliegen müssen Der etwas überraschende Titel des Buches erklärt sich übrigens aus *1 Henry IV* V, 4, 81 *but thought's the slave of life*

Peter Alexander, *HAMLET FATHER AND SON* The Lord Northcliffe Lectures University College, London 1953 Oxford Clarendon Press 1955 185 S 15 s net

Der bekannte Shakespeare-Experte der Universität Glasgow legt hier fünf auf Vorträge zurückgehende Studien vor, die in ihrer anregend plaudernden Umrahmung und manchem argumentum ad hominem diesen ursprünglichen Vortragscharakter noch erkennen lassen, jedoch in ihrem zentralen Anliegen gewichtige Feststellungen enthalten zumal in dem so wichtigen Beitrag zum Wesen des Tragischen ("The Substance of Tragedy") Ausgehend von der Verfilmung des Hamlet durch Sir Laurence Olivier (S 19 ff) lenkt er zunächst zu dem Kernproblem der Interpretation des *Hamlet* über, indem er die Frage nach der Berechtigung der orthodoxen Deutung des Tragischen stellt Hamlets eigenen berühmten Worte, die der Film als Prolog vorausstellt *So, oft it chances in particular men* (I 4, 23 ff) mit ihren Hinweisen auf *some vicious mole of nature the stamp of one defect* und *that particular fault* liefern die Voraussetzung für eine Erörterung des Begriffes *hamartia* bei Bradley und Aristoteles Bradley habe im Gefolge Hegels den Kosmos als ethischen Wesenszusammenhang, welcher keine Unvollkommenheit dulde, betrachtet Diese Auffassung habe dann zu einer geradezu tacitushaften pessimistischen Grundbetrachtung geführt, worin der Suhnegedanke den beherrschenden Platz erhalte Das eigentümliche Problem daß "the tragic flaw may be at the same time the source of the hero's greatness" (S 54) lege die Frage nach dem Verhältnis von *catharsis* und *hamartia* als der bekannten aristotelischen Begriffe seiner *Poetik* nahe Bradley befinde sich in einem "tangle", aus welchem nur eine genaue Betrachtung der Verwendungsweise der aristotelischen Bezeichnungen herausführen könne Die Termini werden nach Alexander nicht *pari loco* verwandt *Catharsis* sei eine Bezeichnung die einer Mannigfaltigkeit von Erfahrungen zugelegt werde *Hamartia* sei in der Form einer erklärenden Hypothese vorgebracht A schlägt nun nicht den Weg ein, die endlose Diskussion über die vermutete Bedeutung und Bedeut-

samkeit der aristotelischen Ausdrücke um eine weitere philologische Erklärung zu vermehren, sondern wendet sich in interessanter Schwenkung und vielleicht charakteristischem Empirismus der unmittelbaren Befragung der eigentlichen "pioneers of the modern study of the mind", nämlich der Dichter zu, vornehmlich der Autoren der Romantik die sich so sehr mit den Dingen der Imagination beschäftigt haben. Wie kaum je in der Literatur zuvor sei bei den Wordsworth, Coleridge, Keats und De Quincey Aufschluß über psychologische Lebensprobleme zu erhoffen wie sie sich der Psychologie, Kritik und Ästhetik der Renaissance verschließen mußten. Alexanders Frage lautet, wie sich das Phänomen der *catharsis* in unbefangener nicht etwa an Aristoteles anschließender Darstellung bei diesen Kennern des menschlichen Seelenlebens darbiete. Dann, wenn sie selber am wenigsten ahnen daß sie sich im Grunde mit *catharsis* beschäftigen, müsse man auf ihre Befunde achten.

Alexander zitiert Stellen aus Wordsworth und Keats, bringt sie mit Interpretationen der Lehren von Freud in Zusammenhang und stellt fest, daß eine Übereinstimmung des psychologischen Sachverhalts vorliege. Die Hinwendung zum Positiven sei diesen Analysen gemeinsam jenen "elements of virtue that declare the native grandeur of the human soul" (Wordsworth). Gegenüber Bradleys Versuch, *hamartia* zum Wesenskern des Tragischen zu stempeln, müsse auf seine modifizierende Einsicht verwiesen werden, daß das Tragische seiner Natur und Bedeutsamkeit "not from faults but from virtue" abzuleiten sei. Bradley könne nicht wie das geschehen sei, als Kronzeuge für die Auffassung reklamiert werden, daß der tragische Held auf Grund seiner Mängel unterliege wie das durch die Voranstellung des Prologs für den Hamletfilm suggeriert werde. Mit Bradley könne im Gegenteil die These gestützt werden "that the tragic hero is undone by his very virtues" (S. 78).

Ein weiteres Kapitel versucht den Nachweis, daß schon bei Aristoteles die *hamartia*-Lehre nicht ernst zu nehmen sei. Unter Heranziehung des Sophokleischen Dramas wird im Anschluß an Werner Jaeger (und u. a. an Lessing) die Bedeutung des hellenischen Ideals der *arete* herausgehoben. Wesentlich erscheint der Befund "What consumes or sweeps away the disagreeables is not some nice calculation arrived at by weighing the hero's fate against the faults and mistakes that are inseparable from mortality but the sense of something in mortals that has risen superior to their condition" (S. 88/89). Zusammenfassend müsse festgestellt werden, daß weder Bradley noch Aristoteles oder Sophokles für eine auf der Lehre der *hamartia* basierende Interpretation des Tragischen in Anspruch genommen werden dürfen.

Vielmehr erweise sich bei genauem Zuschauen, daß diese Lehre dort bereits ihre Zurückweisung erfahre. Es komme einer Verzerrung gleich, wenn man Shakespeares Tragödien aus einer zwar herkömmlichen, aber falschen Perspektive betrachte.

Diesen zentralen Klärungen fügt der Verf. zwei Kapitel unter den Titeln "The Union of Opposites" und "The Complete Man" hinzu. Der Verf. polemisiert hier u. a. gegen die Thesen von Prof. Lily Campbell und verwahrt sich dagegen, daß man Shakespeare zu einem "expositor of contemporary moralists" und seine Charaktere zu einer Art von Marionettenschau der Traktate von Timothy Bright oder Thomas Newton degradiere. Ähnliche Kritik hat er gegen Ruth Anderson *Elizabethan Psychology and Shakespeare's Plays* (1927) anzumelden. Er entwickelt dann seine Ansicht, daß schon von *Romeo and Juliet* an die Synthese der Gegensätze in den dramatischen Charakteren den shakespeareschen Tragödien wesenseigentümlich sei. Das gelte insbesondere für Hamlet, gerade durch die scheinbaren Kontraste werde der einheitliche und beherrschende Eindruck seines Charakters bewirkt (147). Das Schlußkapitel befaßt sich mit den Vorstufen der Hamletgestaltung und gelangt zu der Einsicht, daß Shakespeare "the instinctive wisdom of antiquity and her heroic passions" mit "the mediative wisdom of later ages" verschmelze.

Die nicht immer leicht zu verfolgende Beweisführung des Verf., der mancherlei Abschweflungen und konversationsmäßigen "witticisms" liebt, ist in ihren theoretischen Aspekten interessant und impliziert praktisch die Ablehnung einer Hamletkonzeption (wie derjenigen des Filmes), welche von einem Kalkül der Unzulänglichkeiten des Helden ausgeht und das Tragische des Dramas von dort her ableitet. Freilich scheint uns der Verf. vorzuenthalten, welche Bedeutsamkeit er nun seinerseits jenen angezogenen Worten in *Hamlet* I, 4, 23 ff. beilegt, deren generalisierenden Charakter man ja nicht übersehen kann. Auf jeden Fall sind die temperamentvollen Ausführungen Alexanders geeignet, die Diskussion über den Tragiker Shakespeare bedeutsam zu beleben.

Robert K. Presson, SHAKESPEARE'S TROILUS AND CRESSIDA  
AND THE LEGENDS OF TROY. Madison 1953. University of Wisconsin  
Press. X + 165 S., 2.50 \$.

Eine gute, verdienstliche Untersuchung, die sich die Mühe macht, den Zusammenhang von *Troilus und Cressida* mit den Quellen zu überprüfen. Der bisher zu stark angemeldeten Ansicht, daß Shakespeare wesentlich auf die mittelalterlichen Traditionen, wie sie sich bei Caxton und Lydgate aussprechen, als den klassischen verpflichtet sei, stellt der Verf. die korrigierende These

gegenüber, daß Shakespeare viel stärker als bisher angenommen sich an Homer in der Iliasfassung von Chapman (1598) anschließe insbesondere in der Trojahandlung Was die Liebesgeschichte anbelangt so sei das passion-judgement-Motiv bei Chapman starker herausgearbeitet und liefere Shakespeare eine vorgeprägte Emphase Shakespeare folgte jedoch auch in der Charakterisierung in vieler Hinsicht Homer, so etwa in der Gestalt des Ulysses, in Einzelzügen des Achill und im Ansatz des Thersites Shakespeares Chapman-Verständnis sei also wesentlich besser als bisher vermutet worden sei Der Verf lehnt eine satirische Auffassung von *Troilus und Cressida* ausdrücklich ab Indem er das Stück als Tor zu den späteren Tragödien betrachtet, scheint er hier und da allerdings zu viel des Tragischen zu sehen so bemerkenswerterweise in der Gestalt Achills, dessen Stolz er 'tragic potentialities' zuschreibt Andererseits scheint Hektor zu bündig und abfällig charakterisiert, wenn ihm zugesprochen wird daß er die Forderungen der Gesellschaft der Völker und der Natur aus persönlicher Ruhmsucht ('for personal glory') ignoriere

A Lytton Sells, THE ITALIAN INFLUENCE IN ENGLISH POETRY From Chaucer to Southwell Allen & Unwin Ltd, London 1955, 346 S., 30 s net

Prof Sells jetzt an der Indiana University, USA wirkte 1946/47 an der Universität Padua Sein vorliegendes Werk geht auf eine dort gehaltene Vorlesungsreihe zurück Aus dem großen Bereich der Einwirkungen Italiens auf die englische Literatur greift er den Zeitraum von Chaucer bis zu Shakespeare und seinen Zeitgenossen heraus So enthält die Darstellung sehr lohnende Kritiken über Chaucer Sidney Spenser, Drayton Greville, Southwell, — von Shakespeare, der in der Mitte der Darstellung steht, sowie von den vielen kleineren Erzeugnissen, zu schweigen Aus dem Shakespeare-Kapitel interessiert die Auffassung, daß ein englisches Gedicht sehr wohl eine genaue Entsprechung zu einem italienischen Gemälde sein könne Das einzige italienische Meisterwerk, das im frühen 16 Jahrhundert England erreicht habe, sei „St Georg und der Drache“ vom jungen Raffael Die königlichen Paläste in Hampton Court, Shene und Westminster vielleicht auch Leicester House, mögen im 16 Jahrhundert bereits italienische Kunstwerke besessen haben Eine Kenntnis italienischer Malerei sei bei Shakespeare anzusetzen Der Beginn von *Venus and Adonis* könne z B nur mit dem Blick auf Tizians gleich betiteltes Gemälde verstandlich werden Ähnlich sieht der Verfasser Beziehungen zwischen gewissen Anspielungen in *The Taming of the Shrew* und Correggio, zwischen *Rape of Lucrece* und Giulio Romano Der Verfasser

glaubt, postulieren zu können, daß Shakespeare gerade auf Grund der Beziehungen zu Letzterem sich 1593 dem Grafen von Southampton auf einer Italienreise nach Venedig, Padua, Verona und möglicherweise Mantua angeschlossen habe. Wenn diese Reise auf dem Seewege erfolgt sei, was der Verfasser nahezulegen scheint, so erkläre sich daraus Shakespeares späteres Interesse an Sizilien und Illyrien, an denen er habe passieren müssen. Eben falls werde dann verständlich, daß *The Merchant of Venice* eine solch auffällig präzierte Lokalfarbung zeige. Belmont sei der Montebello, der die Hauptstraße zwischen Vicenza und Verona überblicke und noch heute von einer alten Burg gekront sei. Der Verfasser setzt sich auch mit Gegenargumenten auseinander und neigt dazu, sich den Bestrebungen anzuschließen, Shakespeares Début als Dichter einige Jahre früher als bisher angenommen zurückzuverlegen. Zwei Bilder von Giulio Romano, die sich im Palazzo Ducale in Mantua befinden, dienen dazu Parallelen zu Shakespeares Lucrece nahezulegen. Der Band ist auch sonst reich bebildert und liefert gute Ausgangspunkte für weitere Einzeluntersuchungen auf diesem fruchtbaren Felde nationaler Wechselbeziehungen der Künste.

T Gwynfor Griffith, *BANDELLO'S FICTION. An Examination of the Novelle*. Modern Language Studies. General Editors J. Boyd, J. Seznec. P. E. L. R. Russell, Basil Blackwell, Oxford, 1905. 147 S. 25 s. net.

Über die Bedeutung von Bandello für die Elisabethaner orientierte bereits die Schrift von Pruvost, *Matteo Bandello and Elisabethan Fiction*. Paris, 1937. Das vorliegende Buch befaßt sich nicht mit den Verpflichtungen englischer Autoren gegenüber einem italienischen Vorgänger, sondern ohne diesen Bezug mit Bandello selber. Der Aufbau seiner Erzählungen, das historische Element in seinen Fabeln, die Auswertung der Quellen, seine novellistische Position — dies sind die Gesichtspunkte, nach denen das Werk angelegt ist. Es braucht nicht betont zu werden, daß eine vertieftere Kenntnis des italienischen Novellisten für eine rechte Würdigung der Shakespeareschen Dramatik nicht ohne Reiz und Wert ist.

#### V Shakespeares Sonette

THE COMPLETE SONNETS OF WILLIAM SHAKESPEARE, Sylvan Press, London, 1955. ohne Seitenzahlen. 2 Gns. net.

Diese von Charles Rosner herausgegebene bibliographische Luxausgabe in der Reihe der Sylvanus Editions ist in 500 Exemplaren zum Verkauf hergestellt worden. Der Satz ist nach dem neuen Typenentwurf von Hermann

Zapf in Frankfurt am Main vorgenommen worden. Den Druck der begrenzten Ausgabe übernahm die Firma Balding & Mansell at Park Works, Wisbech Cambs. Je zwei Sonette sind auf einer Folio-Seite abgedruckt. Dies ergibt eine generöse Anordnung, die im Verein mit dem schönen Ebenmaß des Druckes, dem sanft-grauen Büttenpapier und dem gedämpften Rot des Leinen einen exquisiten Eindruck bewirkt.

J. W. Lever, *THE ELIZABETHAN LOVE SONNET* Methuen & Co, London, 1956, VIII + 282 S., 25 s. net.

Anlaßlich der Besprechung des Buches von Mönch (*Das Sonett, Gestalt und Geschichte* Heidelberg, 1955) wurde die ungenügende Berücksichtigung der bedeutenden elisabethanischen Sonett-Literatur gerügt (*Jahrbuch* Bd. 91 S. 327). Inzwischen hat das vorliegende Werk eine Lücke der wissenschaftlichen Literatur ausgefüllt. Der Verfasser ist Schüler von H. B. Charlton. Er stellt fest, daß das elisabethanische Sonett unter einer unverdienten Vernachlässigung und darüber hinaus einer verfehlten Betrachtung gelitten habe. Die spätromantische Auffassung, daß Dichtung emotionale Selbstenthüllung sein müsse, habe zu einer Antipathie gegen die Voraussetzungen des Sonetts geführt. Eine weitere Verzerrung der Perspektive sei sodann in der neueren Zeit durch den Kult der 'metaphysischen Dichtung' entstanden, wobei man diese als einen neuen Frühling lyrischer Impulse bezeichnet habe, während es sich eher um den Glanz herbstlicher Tönungen kurz vor dem Blätterfall handle. Der Verf. mochte also zu der zentralen Epoche der englischen Renaissance-Lyrik von Wyatt bis Shakespeare zurücklenken. Er hat dabei nicht die Absicht einer erschöpfenden Darstellung, wohl aber die das englische Sonett in den großen europäischen Literaturzusammenhang zu stellen und zu prüfen, durch welche spezifisch englische Verhaltensweisen das elisabethanische Sonett von den übrigen Traditionen abweiche.

Es geht also um die besondere poetische Bedeutsamkeit und den eigentümlich englischen Beitrag der elisabethanischen Sonettkunst. Hierbei ist es dem Verfasser nicht um historische Identifizierungen zu tun, soweit etwa Gestalten einzelner Sonettfolgen in Frage kommen, auch nicht um das persönlich-biographische Element in der privaten Erlebnissphäre der Dichter. Damit ergeben sich reinliche Scheidungen, wozu auch die Beschränkung auf das Liebessonett beiträgt.

Die Darstellung enthält ein kürzeres Übersichts-kapitel über das Petrarka-Sonett, sodann getrennte Kapitel über Wyatt, Surrey, Sidney, Spenser, das spätelisabethanische Sonett und schließlich Shakespeare. Schon das Einleitungskapitel sucht nachzuweisen, daß dem englischen Geiste von Anfang an jene

Liebesmystik gefehlt habe, wie sie von der Provence und Italien her kultiviert und verbreitet wurde. Es folgt dann eine starke Rehabilitierung Wyatts, der bisher etwas zu patronisierend behandelt worden, jedoch „a true poet“ gewesen sei. Die englischen Eigenarten einer realistischeren Grundeinstellung zeigen sich bereits bei ihm in der Konfrontierung mit Petrarka, die auch Einblicke in seine wachsende Selbstsicherheit gewährt. Nach der technischen Seite ist dann der elegantere Surrey mit der Prägung des „englischen“ Sonetts der Ausgangspunkt für die Entwicklung zu Drayton, Daniel und Shakespeare.

Sehr bedeutsam sind die ertragreichen Kapitel über Sidney und Spenser. Hier ergeben sich Probleme von grundsätzlicher Wichtigkeit. Das Renaissance-Sonett war nämlich sowohl der persönlichste dichterische Ausdruck wie auch gleichzeitig derjenige, der der Konvention am stärksten verpflichtet war. „it was in the traditional patterns of thought and feeling that the distinctive personality of the poet became integrated with society's estimate of the individual“ (S. 57). Die „historischen Kritiker“ übersehen zu leicht, daß literarischer Einfluß und persönliches Erlebnis sich in keiner Weise ausschließen. Es gebe eine doppelte Gefahr der Fehldeutung, die der naiven Annahme, daß ein Sonett im buchstäblichen Sinne autobiographisch zu erfassen sei, und andererseits die einer unberechtigten Kunstelei, es kurzerhand als „literarische Stilübung“ abzutun. Aus den reichen Gegenüberstellungen Sidneys besonders mit Petrarka ergebe sich u. a., daß sein Interesse nicht in der Sphäre des Metaphysischen, sondern in der Beobachtung von Charakter und gesellschaftlichem Verhalten ruhe. Ferner sei eine Abwendung von romantischer Liebesauffassung zu erkennen. In diesem Zusammenhang weist der Verfasser Elemente protestantischer Lebenslehre in Verbindung mit denen des hofischen Neuplatonismus auf. Das Gesamtbild der *Astrophel and Stella*-Folge zeigt den Ausdruck einer komplexen Persönlichkeit, wobei die Wechselwirkung zwischen konventionalisierter Erfahrung und intensiv-persönlicher Reaktion eine Dialektik feinsten Schattierungen vermittelt. Sidney knüpfte eher an Wyatt als an Surrey und Petrarka an. Das ausgezeichnete Kapitel über Spenser zeichnet und begründet die Spensersche Geistesart, die zunächst dem Sonett fernsteht, dann jedoch in den *Amoretti* Anschluß an die elisabethanische Sonettpflege sucht. Der Umstand, daß er französische und italienische Autoren des 16. Jahrhunderts nachahmt, darf nicht zu der Vermutung führen, daß ein Renaissancedichter unoriginell sei, weil er innerhalb einer Tradition schreibe und sich an frühere Muster anlehne. Der Verfasser entwirft ein glückliches Bild der vom Protestantismus, von traditio-



neller englischer Einstellung und von der Originalkenntnis der neuplatonischen Lehre geprägten geistigen Entwicklung des Dichters. Seine Unabhängigkeit und Konsequenz zeigt sich bei genauerer Vergleichung mit Castiglione, Desportes oder Tasso. Das Unmystische und Protestantische tritt dabei zutage. Vor der verkennenden Deutung, daß er zwischen philosophischem Idealismus und poetischem Sensualismus pendele, wird Spenser ausdrücklich in Schutz genommen (S. 114). Im Grunde seien die *Amoretti* alles andere als "conventional". In Wirklichkeit stellten sie einen „flagranten Bruch der Konvention“ und eine Vernachlässigung von Sonett-Traditionen durch einen Autor dar, der gewohnheitsmäßig in einem sehr andersartigen Medium arbeite.

Das Zwischenkapitel über das spätelisabethanische Sonett fällt etwas mager aus, dagegen gilt als dem Höhepunkt der elisabethanischen Sonettkunst Shakespeares der Lowenanteil der Darstellung. Indem er den edlen Freund zum Thema seiner Sonette machte, befreite Shakespeare sich von allen Fesseln, welche die Sonettdichter seiner Zeit beengten. Er eröffnete in seiner gleichzeitig geistigen und leidenschaftlichen Schau weite Perspektiven der Politik und Gesellschaft, schicksalhaften Weltgefühls und menschlicher Not. Er stellte Schönheit und Korruption, Treue und Wandelbarkeit nebeneinander und erfüllte die Sonette mit der Empfindung für die Antinomien des Lebens — Die Betrachtung der gedanklichen und künstlerischen Wesenszusammenhänge im Shakespeareschen Sonett zeitigt beim Verfasser Beobachtungen von sehr feinem Wert. Die eindrucksvollste Leistung der Buches wurde ich in der Aufzeigung der Wege zu Shakespeare hin, besonders in der fruchtbaren Gegenüberstellung von Vorbildern und Neuprägungen sehen.

G. Wilson Knight, *THE MUTUAL FLAME*. On Shakespeare's Sonnets and *The Phoenix and the Turtle*. Methuen & Co. Ltd. London 1955. XI + 233 S., 18 s.

*Phoenix and the Turtle fled / In a mutual flame from hence*. Aus diesen Versen stammt das Titelwort der vorliegenden Interpretation, die sich der stattlichen Reihe der bekannten Shakespeare-Deutungen des Verf. anschließt. Sein Verfahren besteht wieder in seiner üblichen "concentration on the timeless poetry". Gerade bei Shakespeares Gedichten kann allerdings der biographische Hintergrund weniger außer acht gelassen werden als sonst. So wird in einem ersten Kapitel ein Überblick über "facts and problems", wie sie heute erscheinen, gegeben. Für den Verf. ist es Grundsatz, daß die Wahrheit sich dort bekunde, wo durch Wiederholen und Verweilen der Gedanke hervorgehoben werde: "if the poet is not sincere the poetry is" (21). Wieder kommt es K.

darauf an ein integration pattern zu gewinnen, insbesondere auch den zugrunde liegenden Symbolismus zu ermitteln. So gibt es außer den hierzu bezüglichen Kapiteln ein weiteres über 'Time and Eternity' und schließlich eine Inbeziehungsetzung der Sonette zu Shakespeares Dramatik. Diese stelle dar 'a vast expansion of substances already treated in the sonnets' (107). Eine besondere Rolle spielen hierbei *Troilus and Cressida*, *All's Well that Ends Well*, *Timon of Athens* und *The Tempest*. Ohne sich auf Datierungsfragen festzulegen, setzt der Verf. eine Beziehung zwischen den Sonetten und Shakespeares frühen Werken an. Der These von Samuel Butler und Leslie Hotson, daß die Sonette zu Beginn der shakespeareschen Produktion verfaßt seien, werden aber stilistische Bedenken entgegengesetzt. Die Hauptthese des Verf. besteht darin, die poetisch-intuitive Integration bisexueller Ausdrucksformen in den Sonetten zu verfolgen. Diese suprasexuelle Erfahrungsweise werde nach Ansicht von K. auch sonst in sublimierten Formen bei Shakespeare angetroffen. Der Verf. formuliert folgendermaßen: Behind the Sonnets lies what is called a 'perverted love, a non-sexual, yet sexually impregnated, adoration for a boy' (127). Der Verf. nimmt an, daß das den Sonetten zugrunde liegende Erlebnis ziemlich früh anzusetzen sei und zu Zwecken privater Zirkulation künstlerische Auf- und Überarbeitung erfahren habe. In den Sonetten werde das geistige Prinzip, welches hinter dem shakespeareschen Gesamtwerk stehe, wahrnehmbar. Die Ausführungen über diesen Zusammenhang (188/39) lassen erkennen, daß das Apollinische und das Dionysische (im Nietzscheschen Sinne) als Gestaltprinzipien mit der vom Verf. geltend gemachten Bisexualität in Verbindung gebracht werden, was auch sonst im Laufe der Ausführungen unter wiederholter Zitierung von *Also Sprach Zarathustra* und unter Berufung auf des Verf. eigene Schrift *Christ und Nietzsche* geschieht.

Die Erörterung des Gedichtes *The Phoenix and the Turtle* schließt insofern thematisch an, als in diesem Gedicht eine zusammengedrungene Miniaturdarstellung dieser Grundanschauungen, insbesondere der Erlebniswelt der Sonette, angetroffen werde. Die Annäherung geschieht durch eine Miteinbeziehung der übrigen Dichtungen, welche als Kontakt in der Ausgabe von 1601 das shakespearesche Gedicht umrahmen (*Love's Martyr* und *Divers Poetical Essays*). Zu *Love's Martyr* wird die interessante Feststellung gemacht, daß Teile dieses Gedichtes eines Shakespeares nicht unwürdig seien und beständig Erinnerungen an die Sonette wachriefen. Der Verf. geht insbesondere den 'sexual ambiguities' im Zusammenhang mit dem Phoenixsymbol nach. Er exemplifiziert an Sonetten von Michelangelo einen Erlebnissachverhalt, wie

er den verschiedenen 'Phoenix-and-Turtle poems' der genannten Gedichtsammlung zugrunde liege

Was Shakespeares Gedicht anbelangt, so werden die bisher zu verzeichnenden Deutungen einbezogen. Wesentlich sei es, daß das Phoenixsymbol eine schwierige, tragische und doch siegreiche Erfahrung beinhalte (155). Der Verf. glaubt formulieren zu dürfen: 'All our many sexual confusions and abnormalities are component to the poem's central purpose in celebration of a mystical love-union beyond sex, as we understand it, and all normal biological categories' (199). Im weiteren Verlauf seiner Darlegungen werden für die Sublimierung und die Bedeutung dieses gedankenträchtigen Symbolismus Übereinstimmungen mit anderen Dichtern, besonders Shelley, Nietzsche und Francis Berry, dessen Bedeutung auffallend stark herausgestellt wird, gefunden. Das Buch hinterläßt einen vielleicht etwas zwiespältigen Eindruck, besonders in den Partien, die über die strengere Textanalyse hinausgehen und von dem Eifer privater Weltanschauung zu sehr gefärbt erscheinen. Einige der eingestreuten Apologien zugunsten gewisser Tabu-Bereiche der Gesellschaft mögen stellenweise nicht ohne eine gewisse Peinlichkeit sein. Am dankbarsten wird man für das grundsätzlich gewählte Verfahren ganzheitlicher Textaufschlüsselung sein. Diese Dinge sind kontrollierbar und enthalten wertvolle Anregungen zu einer Psychologie des poetischen Eros.

Florens Christian Rang, SHAKESPEARE DER CHRIST. EINE DEUTUNG DER SONETTE, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Rang. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1954. 205 S., 9,75 DM.

Das Nachwort zu lesen ist zunächst wichtig. Florens Christian Rang lebte von 1864 bis 1924, erhielt protestantische Erziehung, wurde erst Jurist und Staatsbeamter, dann Pfarrer, plante nach Aufgabe dieses Berufes ein großes religionsphilosophisches Werk, das nie vollendet wurde, erfreute sich der Freundschaft Richard Dehmels und Hugo von Hofmannsthal's, später auch Martin Bubers, Theodor Däublers, Erich Gutkinds und Alfons Paquets. Sein Sohn Bernhard Rang teilt mit, daß es der letzte Wunsch seines Vaters gewesen sei, daß das Shakespeare-Werk, wenngleich Fragment, „als sein geistiges Testament gedruckt und der Öffentlichkeit dargeboten werde“. Ein eigenwilliges, gedankentiefes Werk, das sprachlich keine geringen Schwierigkeiten bietet. Seine dichterische Prosa ist wundervoller Formulierungen fähig, aber auch merkwürdiger, barocker Umbiegungen der deutschen Sprache. Der Verfasser erklärt zunächst seine Deutungsweise, befaßt sich sodann mit Shakespeare, dem Dramatiker und dem Dichter der Sonette, und erläutert

an Hand ausgewählter Sonette, die er eindeutscht, ihren Gehalt und Zusammenhang um schließlich noch Bemerkungen über den Sinn der Allegorie nebst einem Preise von *Phoenix und Tauber* anzufügen. Er tritt mit dem, was er „messianische Deutung“ nennt, an Shakespeares Sonette heran. Der Dramatiker Shakespeare erscheint ihm niedriger als der Sonettendichter. Aus seiner dramatischen Kunst, die übrigens ein „viel tieferer sittlicher Geist“ als die nicht selten „künstlich konstruierte Welt“ Goethes durchwehe, gehe man ohne jeden Trost, wogegen ein „stilleres Heiligtum“, gleichsam ein „Gnadenbild“, solcher Erhebung und Trostung „in der Nische seiner Sonette“ aufgestellt sei. Der transzendente Charakter des Freundschaftserlebnisses und die Überwindung der Tragik im Sonett bestimmt den Weg der Analysen, den der Verfasser schreitet. Von diesen Darlegungen geben wohl einige Kapitelüberschriften einen Eindruck: „Vom Hoherzeugen der Welt“ Sonett I, „Vom Weltbuch der Person“ Sonett LIX, „Vom Gebaren der Selbigkeit“ Sonett LXXVII und Sonette CVI—CVIII, „Von Liebe und Freundschaft“, „Von Liebe im Geschlecht“, „Von Jesus und Christus“ (Fragment), Sonett CXLVI. Aus dem letzten Kapitel ist vielleicht interessant, daß außer den beiden üblichen Unterscheidungsgruppen eine Gruppe der „Hermaphroditen-Sonette“ sowie „Liebesgedichte der Geschlechtslosigkeit“ unterschieden werden. Diese vier Klassen der Geschlechtsbestimmung der Sonette seien Stufen eines Aufstiegs zur Übergeschlechtlichkeit. Die Unterscheidung zwischen *you* und *thou* erfolge so, daß der Dichter zur „Idealgestalt“, „zum höheren Bilde des Freundes“, *thou* sage, auch wo er „zur faßlichen Untergestalt“ *you* sage. Es ließen sich Sinnreihen aufzählen, jedoch komme dies dem Ausschöpfen der Unendlichkeit gleich. Von Sonett 146 wird ausgesagt, daß es unmöglich sei, dieses Sonett nicht christlich zu verstehen. Der Bezug auf die reformatorische Predigt sei unverkennbar. Es widme sich der Betrachtung des Todes und enthalte den Auferstehungsgedanken. Jeder christliche Leser werde aus ihm „wahrhafte Glaubensstärkung“ entnehmen. Das Schlußkapitel über den Sinn der Allegorie hat das Verdienst, daß es das damals weitgehend unbeachtete Gedicht *Phoenix und Tauber* (übrigens nicht *The Phoenix and the Dove*) in schöner Weise als ein „Werk hohen Sinnes“ erläutert und zum Wesen der Allegorie Erhellendes aussagt. Die eigenwilligen Analysen und Übersetzungen fordern vielfach den beunruhigten Leser heraus, gewahren ihm aber mehrfach lohnende Einsichten eines Mannes, der ein unablässig Ringender gewesen ist.

## VI Textkritik und kritische Shakespeare-Ausgaben

W W G r e g , THE EDITORIAL PROBLEM IN SHAKESPEARE, Oxford  
At the Clarendon Press 1954, 3 Aufl LV + 210 S, 15 s net

Diese dritte Auflage des zuerst 1942 erschienenen Werkes beweist in sich selbst, wie sehr es zu einem *liber classicus* der modernen textkritischen Methode für die Shakespeare-Forschung geworden ist. Das kurze Vorwort läßt erkennen, daß keine wesentlichen Änderungen gegenüber der zweiten Auflage von 1950 vorhanden sind. Das wichtigste Werk der Zwischenzeit ist das Buch von Dr Alice Walker *Textual Problems of the First Folio*. Eine Auseinandersetzung damit geschieht in diesem Zusammenhange nicht. Man findet sie in dem kompendiösen Werk des Verfassers *The Shakespeare First Folio*. Das interessante Vorwort zur zweiten Auflage ist mitgedruckt. Man wird sich erinnern, daß einige bedeutsamen Modifikationen darin begegnen. Die wichtigste derselben ist das 'Amendment zu Rule 2' 'an editor should select as the basis of his own edition (as his copy-text, that is) the most „authoritative“ of the early prints, this being the one that on critical consideration appears likely to have departed least in wording, spelling, and punctuation from the author's manuscript'. Hierzu bemerkte Greg im Vorwort zu seiner zweiten Auflage, daß diese Formulierung nicht aufrechterhalten werden könne. Es müsse Verwirrung hervorrufen, wenn nicht gefragt werde, mit Bezug worauf die Ausgabe 'authoritativ' zu sein habe. Eine Gleichsetzung von 'copy-text' und 'the most authoritative edition' könne nicht vertreten werden. Greg verweist in diesem Zusammenhang auf seine Schrift *The Rationale of Copy-Text* (1950). Das Vorwort brachte ebenfalls selbstberichtigende Bemerkungen zu dem Verhältnis von *The Taming of the Shrew* und *The Taming of a Shrew*, ferner Hinweise auf Auseinandersetzungen mit D u h i e (*King Lear*). Aufsätzen von Dr Alice Walker und Mitteilungen von Fredson B o w e r s und D o v e r W i l s o n. Dem wesentlichen Bestande des hervorragenden Werkes geschieht trotz dieser Änderungen keine Beeinträchtigung, vielmehr beeindruckt es stark, in welchem Maße der verdienstvolle Gelehrte dem Weitergang der Forschung Rechnung trägt.

W W G r e g , THE SHAKESPEARE FIRST FOLIO ITS BIBLIOGRAPHICAL AND TEXTUAL HISTORY Oxford The Clarendon Press  
1955, XVI + 496 S, 42 s net

Seit dem monumentalen Werk von E K Chambers *Shakespeare Facts and Problems* (1930) durfte diese außerordentliche Publikation von Greg, des Meisters der bibliographischen Textkritik, ein für lange Jahre gültiges Stan-

dardwerk darstellen, das in seine Scheuern die Ernte ganzer Dezennien neuerer Forschung einbringt. Die reiche Editionstätigkeit, die bedeutenden Monographien, die erregenden Einzeluntersuchungen auf dem Felde der Echtheitsfragen und Textsicherung, erheischen förmlich, daß von souveräner Warte mit abwagender Entschiedenheit das Erforschte gesammelt, das Gesicherte vom Ungesicherten abgehoben und der Blick für die Verwertbarkeit oft schwer zugänglicher Spezialistenarbeit freigemacht wurde. Die lange wogenden Erörterungen über Grundlagen und Wert der Folioausgabe der Shakespeare-Werke (1623) konvergieren hier zu einem vorläufigen Abschluß — nicht in einem starren Sinne allerdings, sondern im Sichtbarmachen der Probleme und ihrer Lösungsversuche. Von Pollard und McKerrow bis zu Dover Wilson, Duthie und Alice Walker, von des Verfassers eigenen Beiträgen ganz abgesehen, wird hier ein Bemühen sichtbar gemacht, das diesem uberaus gefüllten Bande seine ihm eigene Dramatik verleiht.

Im Zentrum des 6 stattliche Kapitel umfassenden Buches stehen die 'Editorial Problems' Kap. III—V, zwei einführende und ein konkret mit allen Einzeldramen sich befassendes, über 150 Seiten zählendes Hauptkapitel. Zu dieser zentralen Darstellung führt systematisch ein Kapitel über die Planung der Ausgabe und ein weiteres über Fragen des copy-right hin. Den Abschluß des Buches bildet ein Kapitel über den Druck der Folio. Zahlreiche aus dem Text ausgegliederte Anmerkungen befassen sich in oft höchst bedeutsamer Weise mit notwendigen Einzelausinandersetzungen zur aktuellen wissenschaftlichen Literatur. Aus dem 1. Kapitel mag die Ansicht Gregs interessant erscheinen, daß die Annahme toricht sei, Shakespeare habe sich gegenüber dem Schicksal seiner eigenen Werke gleichgültig verhalten. Schon die bloße Länge von Stücken wie *Hamlet*, *Richard III* oder *Coriolanus* die kaum je in ihrem ganzen Umfange Bühnenaufführbar gewesen seien, lege nahe, daß er eine andere Publikationsweise mit in Betracht gezogen haben müsse. Das Unternehmen der Folio-Ausgabe hat datierungsmäßig eine interessante Vorgeschichte. Aus der englischen Fassung eines Frankfurter Meßkatalogs (1925 von F. P. Wilson entdeckt) ergeben sich deutliche Anhaltspunkte dafür, daß die 'First Folio' schon 1622 auf dem Buchermarkt erwartet wurde. Die Vorbereitungen dafür müssen daher bereits 1620 in Angriff genommen worden sein. Sie war übrigens nicht der erste Versuch einer Gesamtausgabe von Shakespeare-Werken. Es gab schon 1619 ein etwas mysteriöses Unternehmen von Thomas Pavier (mit Jaggard im Hintergrund). Dieses umfaßte 10 Stücke, darunter jedoch zwei, die nicht von Shakespeare und eins, das nur zum Teil von ihm stammt. Shakespeares Truppe bekam von diesem Unternehmen Wind.

und erwirkte allem Anschein nach, daß durch Verfügung des Lord Chamberlain kein Druck ohne ihre Zustimmung erfolgen dürfe. Daraufhin scheinen Jaggard und Pavier den Gedanken einer Kollektivveröffentlichung fallen gelassen zu haben. Hinsichtlich des Widmungsbriefes und der Adresse, die der Folio von 1623 vorangestellt sind, wird die starke Vermutung begründet, daß wenn nicht Ben Jonson selber, so doch a close student of his works' die Feder geführt hätten. Das Kapitel Questions of Copy-Right ist außerordentlich klarend. Man findet hier eine Auseinandersetzung mit dem sonst sehr anerkannten Pollard, dessen These, daß die guten Texte stets ordnungsgemäß in das Stationers' Register eingetragen worden seien, die schlechten Texte jedoch nicht, als illusorisch gekennzeichnet wird. Pollards Hauptwerke *Shakespeare Folios and Quartos* und *Shakespeare's Fight with the Pirates* werden in ihrer zentralen Bedeutsamkeit herausgestellt. Seine Hauptthese, daß es nur wenige 'bad Quartos' gebe, auf die die Bezeichnung *stolen and surreptitious* angewandt werden könnte, und daß die große Mehrzahl der Quarto-Ausgaben von sehr hoher textlicher Autorität seien, stehe unerschüttert da und sei heute allgemein anerkannt. Unter den Anmerkungen zu diesem Kapitel ist interessant, daß für den viel erörterten Ursprung der schlechten Quarto-Ausgabe die Stenographie-Hypothese, wonach unberechtigte Raubausgaben auf Grund des Mitschreibens im Theater entstanden sein sollen, als von der englischen Forschung restlos aufgegeben bezeichnet wird. Dieser These sei 1949 durch G. I. Duthie in seinem Buch über *Elizabethan Shorthand* der Todesstoß versetzt worden. Die schlechten Texte werden erklärt als 'memorial reconstructions vamped up, for performance by provincial companies by actors who had taken part in the plays on the London stage'. In finanziellen Schwierigkeiten mochte solch ein secondary prompt book of a popular play zum Druck angeboten werden.

Gregs Ausführungen laufen in vieler Hinsicht auf eine Verteidigung der Integrität der Folio-Herausgeber hinaus. Der von diesen aufgestellte Shakespeare-Kanon enthielt tatsächlich die Werke, die ihm wesentlich zugeschrieben wurden, und die in seiner Truppe als die seinigen galten. Das bedeutet nicht, daß nicht Zweifel erlaubt sind hinsichtlich der restlosen Zuerkennung von Shakespeares Autorschaft etwa für *1 Henry VI*, *The Taming of the Shrew* oder gar noch *Titus Andronicus*. Shakespeares Anteil werde in *Henry VIII*, *Pericles* und *The Two Noble Kinsmen* erkannt. Von diesen Stücken sei jedoch von den Folio-Herausgebern nur *Henry VIII* berücksichtigt worden, vermutlich um die Serie der Historien abzurunden. Im übrigen sei auf keine Edition der Zeit eine solch gewissenhafte Mühe verwandt worden wie auf die First

Folio der Shakespeare-Werke Den Anspruch von Heminge und Condell müsse man so verstehen, daß die Folio aus Quellen gedruckt sei, die in korrekter Weise die Stücke wiedergaben wie sie im Theater gespielt wurden In den meisten Fällen gehe sie auf 'authoritative sources' zurück und selbst in den wenigen Fällen der Verwendung weniger befriedigender Drucke sei erhebliche Muhe aufgewandt worden, um sie mit den vermuteten echten Originalen in Übereinstimmung zu bringen Eine mehrere hundert Jahre lange Tradition eines textlichen Pessimismus im Hinblick auf Shakespeares Stücke könne heute als beendet angesehen werden Heminge und Condell gelten nicht mehr als die Betrüger als die sie früher erschienen Ihre Aussagen müssen so verstanden werden daß nicht etwa alle Quarto-Ausgaben als Raubdrucke bezeichnet werden sollten (sie selber verwerten nachweislich Quarto-Ausgaben), sondern daß sie nur einige " (*diuerse*) Texte als unautorisiert und korrupt bezeichnen wollten und daß sie keine von diesen in der Folio verwerten wollten Die im Lichte der Forschung von Pollard so verstandenen Äußerungen lassen also die Handlungsweise der Folio-Herausgeber als völlig berechtigt erscheinen Wenn 1909 Pollard gegen zwei Jahrhunderte des Pessimismus das Banner des Aufbegehrens erhoben habe so dürfe man heute eindeutig feststellen, daß die Herausgeber der Folio 'strove honestly to provide readers with an authentic text and in fact did provide one of very considerable, if not always of the very highest, authority Ja, man müsse feststellen, daß sie selber die ersten Schritte zu einem kritischen Studium von Shakespeares Text taten Ein weiterer Grund zum Optimismus bestehe darin daß wir heute viel mehr über Shakespeares Manuskript wissen als selbst zu Pollards Zeiten Greg macht folgende gewichtige Feststellung In place of texts printed from autograph prompt books more or less sophisticated by the bookkeeper, present-day criticism is inclined to see texts printed from Shakespeare's unadulterated drafts' (96) In den Anmerkungen zu diesem Kapitel ist die Erörterung bemerkenswert, wieso *Pericles* nicht in den Folio-Kanon aufgenommen worden sei Sollte man wirklich dieses Stück Shakespeare ganzlich zuschreiben (wogegen Bedenken geltend gemacht werden), so müsse man annehmen daß die Herausgeber nicht in der Lage gewesen seien, den schlechten Text durch einen guten zu ersetzen Ferner ist bemerkenswert daß Greg gegen S A Tannenbaum L L Schucking, Marie Schutt u a die von ihm mit A W Pollard und R W Chambers geltend gemachte Echtheit der Shakespearehandschrift innerhalb des Stückes *Sir Thomas More* aufrechterhält Dieses wiederum sei ein unfortunate red herring in Shakespearian textual criticism gewesen insofern als sich die von E K Chambers so benannte 'continuous copy'-Theorie habe entwickeln können, nach der



man ein jedes Stück als Ergebnis eines langen Prozesses von Neubearbeitungen und Umformungen angesehen habe (er spielt besonders auf Dover Wilson an) Im 2. Kapitel 'Editorial Problems' werden Vorfragen zu dem Problem erörtert, ob jeweils ein Foliotext auf ein Manuskript oder auf einen früheren Druck zurückgeführt werden könne. Hier allerdings befindet man sich in einem Bereiche verfließender Umriss, in welchem selbst geduldigste Forschung und eindringlichste Analyse nur hoffen könne versuchsweise und annähernd zu Schlußfolgerungen zu gelangen. Dabei spielt McKerrows Theorie eine große Rolle, wonach Stücke im allgemeinen nach den 'original drafts' der Autoren gedruckt wurden, von denen angenommen werde, daß sie im Theater aufbewahrt wurden, nachdem das 'prompt-book' eingerichtet worden sei. Dieses 'rough draft' ('foul papers') — nicht im Sinn einer ersten Skizze sondern eines Exemplares, das nach der Intention des Autors mehr oder weniger das Stück darstellen sollte, jedoch in sich noch nicht sauber oder klar genug war um als Souffleurbuch zu dienen — ist neben dem 'prompt-book' in den sehr speziellen Erörterungen zur bibliographischen Untersuchungstechnik von größter Bedeutung. Etwa 40 Seiten (105/42) lang erörtert Greg nach der grundsätzlichen methodischen Seite hin die Methoden und Kriterien für die Bestimmung der Druckvorlage ('foul papers oder prompt-copy'). Sie werden alsdann zusammengefaßt. Charakteristisch für 'foul papers' sind z. B. 'loose ends, false starts and unresolved confusions in the text which sometimes reveal themselves as duplications in print', charakteristisch für ein 'prompt-copy' sind u. a. 'the appearance of actors' names duplicating those of (usually minor) characters possibly the general appearance of directions a few lines too early and warnings for actors or properties to be in readiness'. Wie man sieht, handelt es sich hier um durchaus konkrete, genau beschriebene Techniken und Beobachtungsweisen, deren Zusammenspiel allerdings in der Bewahrung am Text enormen Scharfblick voraussetzen.

Es folgen Erörterungen über Akt- und Szeneneinteilungen, über Kürzungen, über Orthographie und Handschrift der Autoren, über Zensur, über Abschriften und Korruption, über 'assembled texts' und über die Zugrundelegung von Quartos (von den 36 Stücken der First Folio waren 14 als gute Quartos erschienen). Interessant sind hier (168 u.) die kritischen Erörterungen zu den Thesen von Alice Walker in ihrem bemerkenswerten Buch *Textual Problems of the First Folio* (CUP 1953) wozu auch ein Postskriptum (467 ff.) Stellung nimmt. Sie setzt den Typ eines Manuskripts an, das eine Zwischenstellung einnimmt zwischen 'foul papers' und 'prompt-book'. Greg verhält sich gegenüber dieser Hypothese ablehnend.

Es schließen sich die textgeschichtlich-bibliographischen Erörterungen zu den einzelnen Stücken an wobei wir den Verf in stetiger Auseinandersetzung mit den jeweils in Frage kommenden Forschern sehen Es wurde zu weit führen, auf die Problemlage jedes einzelnen Stückes auch nur andeutungsweise einzugehen Es mag interessieren, daß die These A l e x a n d e r s abgelehnt wird wonach Teil I von *Heinrich VI* den beiden anderen Teilen vorausgegangen sei, oder daß er H o n i g m a n n s Vordatierungsthesen im Zusammenhange mit *King John* Bedenken entgegenstellt, wobei er andererseits D o v e r W i l s o n, der das Stück vor 1590 datieren mochte wegen einer sprichwortlichen Übereinstimmung mit der *Spanischen Tragödie* zustimmt Manches bleibt durchaus in der Schwebe wie z B die Echtheitsfrage im Zusammenhang mit gewissen vermuteten Interpolationen der Hexenszenen im III und IV Akt von *Macbeth* In jedem Falle ist Greg in eindrucksvoller Weise um die Findung der Wahrheit bemüht Es macht ihm nichts aus, die Preisgabe eigener Thesen zu notieren wenn sie durch bessere Ansichten erschüttert wurden so im Zusammenhang mit Q 2 des *Hamlet* (315) Er billigt der von D o v e r W i l s o n vorgetragenen Theorie, daß sie auf Shakespeares originales Manuskript zu rückgehe einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu Gewisse zu weit gespannte Theorien des letzteren dämmt er verschiedentlich ein (vgl 333 oder 397), wie er auch sonst in Auseinandersetzungen mit C h a m b e r s W a l k e r, D u t h i e, B o w e r s u a abwägende Eigenständigkeit behauptet Wertvoll ist die Zusammenfassung (426 ff), worin die vorherrschende kritische Meinung hinsichtlich der Druckvorlagen stichwortartig verzeichnet ist Ebenfalls wird in dieser Schlußübersicht das Gesamtbild der Textsituation noch einmal kurz veranschaulicht und in nachdrucklicher Formulierung Wollen und Leistung der Folio-Editoren in das positivste Licht gerückt

Das Schlußkapitel befaßt sich mit den Eigentümlichkeiten und Vorgängen des Druckes selber, wobei der Verf von den grundlegenden Forschungen von E E W i l l o u g b y ausgeht

Nicht nur der in der bibliographischen Methode geschulte Textspezialist dürfte aus dem vorliegenden Buch starkste Anregung erfahren sondern die Beschäftigung mit Shakespeare im allgemeinen soweit sie in der Anerkennung der 'First Folio' eine beruhigende Basis sucht, wird dankbar starke Ermutigungen von ihm empfangen

Charles Tyler Prouty THE CONTENTION AND SHAKESPEARE'S 2 HENRY VI New Haven Yale Univ Press, 1954, London Geoffrey Cumberlege, Oxf Univ Press IX + 157 S, \$ 4 00

Der bekannte Anglist der Universität Yale wendet sich in dieser Untersuchung gegen die wissenschaftlichen Positionen, welche seit Jahren eine neue "Orthodoxie" hinsichtlich des Verhältnisses von *Contention* (Quarto 1594) und *2 Henry VI* errichtet habe. Von Alexander bis Madeleine Doran, Greg E. K. Chambers und Dover Wilson habe sich die als unumstößlich geltende Meinung herausgebildet, daß *Contention* eine schlechte Raubausgabe darstelle, sie gehe auf 'memorial reconstruction' zurück, wobei der 'reporter' entweder ein Schauspieler sei (Alexander) oder (nach E. K. Chambers) der book-keeper' des Theaters. Die Priorität der Abfassung, die bei dieser Auffassung der Folioversion (*2 Heinrich VI*) zukomme, werde dann außerdem durch den bekannten Zusammenhang mit den polemischen Anspielungen bei Greene als gesichert angesehen. F. P. Wilson ist neuerdings sogar so weit gegangen, in Shakespeare überhaupt den Inaugurator der elisabethanischen 'Histories' sehen zu wollen (vgl. *Marlowe and the Early Shakespeare* OUP 1951).

Dieser Lehrmeinung und ihren Folgen stellt nun Prouty mit neuen Argumenten die ältere Revisionstheorie gegenüber. Nach dieser ist das Quartostück *Contention* das frühere. Es sei erst später (nach Prouty von Shakespeare) überarbeitet worden, würde also nach 1594 angesetzt werden müssen. Der neueren Tendenz, den Beginn des shakespeareschen Bühnendichtens zurückzuverlegen, würde wenn Proutys Auffassungen stimmen, wiederum Einhalt geboten werden. Insofern hat die vorliegende Untersuchung also von vornherein ihre Bedeutung.

Prouty legt dar, daß das Vergleichsmaterial der beiden Stücke bisher unzulänglich berücksichtigt worden sei und untersucht seinerseits an Hand von Analysen wesentlicher Szenen Verschiedenheiten der szenischen Spielweisen, ferner Abweichungen in Charakterdarstellung und Aufbau sowie Fragen des Stils. Vom dramatischen Standpunkte aus sei die Quarto der Folio überlegen, wengleich diese auf das Konto der Poesie größere Vorteile verbuchen könne. Gegen Alexander wendet P. ein, daß dieser seine Ansicht hauptsächlich auf einer einzigen Szene basieren lasse und führt u. a. aus, daß ein Studium der Quellen erweise, daß die Quarto auf Grafton, Hall und *The Mirror for Magistrates* andrerseits *2 Heinrich VI* auf Holinshed zurückgehe — eine spezielle Untersuchung hierüber von A. D. Richardson werde in der Yale University Press demnächst erscheinen — es sei unglaublich, daß ein reporter säuberlich alle Holinshed-Derivate getilgt und einen Text produziert

habe, für den nur andere Quellen erweisbar seien. Gegen Sir Edmund Chambers und seine zusätzliche Hypothese, daß die Basis für die Quarto eine bühnengekurzte Fassung des Originals dargestellt haben müsse, wird u a geltend gemacht, daß in gewissen Stellen Kürzungen nicht Spielvarianten erklären können. Vor allem setzt sich der Verf mit Madeleine Doran und ihrer Untersuchung der Korruptionen des Quartotextes auseinander (Corrupt Words, Nonsense Passages, Anticipations and Recollections, Transpositions, Omissions). Korrupter Vers sei in sich kein Beweis für 'memorial reconstruction', da er sich auch sonst finde (*Timon The Spanish Tragedy* Peele's *Edward I*). Der Quartotext sei an sich nicht schlecht. Man dürfe ihn nicht 'on purely emotional grounds' schlecht machen wollen. Einige seiner Eigenarten ('Anticipations' und 'Recollections') finden sich z B im Foliotext selbst. Ebensowenig wie M Doran vermoge Alfred Hart, der 1942 in einer Untersuchung über die schlechten Quartos *The First Part of the Contention* einschließt, mit seinen stilistischen Argumenten zu überzeugen, wenn er den Prozentsatz von 'exclusive words' vergleiche. Die Vergleichsbasis wird angesichts der verschiedenen Länge der Stücke (1972 gegen 3075 Zeilen) angefochten.

Um seine eigene Revisionstheorie zu stützen, verweist P auf den Überarbeitungsprozeß in 'Addition IV' des *Book of Sir Thomas More*. Der Vergleich von Original und Revision enthülle viele Ähnlichkeiten zu *The Contention* und 2 *Henry VI*. Alle Kriterien, die gebraucht wurden, um 'memorial construction' zu beweisen, treffe man hier in einem unbezweifelbaren Falle der Revision an. In seinen abschließenden Bemerkungen behauptet P: 'for some reason possibly emotional, critics and scholars seem adamant in their opposition to this fact' (nämlich der Praxis der Dramatiker, alte Stücke anderer Autoren zu überarbeiten).

Dem Bande ist das einschlägige Material der gegenübergestellten Fassungen beigegeben. Wenn man sich die Muhe macht, Worte und Wendungen oder Verse der Quartofassung in der jeweils längeren Folioversion zu unterstreichen, sofern sie dort auch begegnen, so wird einem deutlich, daß es sich immer nur um eine Handvoll solcher Übereinstimmungen handelt. Das auffälligste Beispiel für derartige Identität enthalten die Worte von Suffolk (Prouty 138/39), die innerhalb der Quartofassung eine auffällig überlegene Stilistik darstellen. Daß hier der Acteur der Suffolk-Rolle eine Glanzpartie aus seinen Memorierbeständen übermittelt habe, würde mir einleuchtend erscheinen. Man steht jedenfalls vor dem Befund, daß sich stilistisch merkwürdige Diskrepanzen im Quartotext zeigen, neben großer Dürftigkeit, ja Trivialität, und ske-

lettartiger Dürre begegnen in stilistisch zu auffälligem Abstände Verse wie

Hast not thou waited at my Trencher  
 When we haue feasted with Queen Margret?  
 Hast not thou kist thy hand and held my stirrope?  
 And barehead plodded by my footecloth Mule  
 And thought thee happie when I smilde on thee?

Wendet man sich daraufhin noch einmal den entsprechenden Ausführungen von E. K. Chambers (*Facts and Problems* vol. I 277 ff.) zu, so überrascht doch die Entschiedenheit mit welcher dieser sonst überaus vorsichtige Experte die Preisgabe seiner früheren Revisionstheorie zugunsten der Memorial Reconstruction-Theorie in zahlreichen Einzelbeobachtungen — von Prouty in E. viel zu summarisch als 'obiter dicta' abgetan — begründet. Seine abwägenden Aufstellungen machen es mir schwer, mich den temperamentvoll vorgetragenen Auffassungen des Verf. anzuschließen. Es wird jedoch nötig sein, daß sein verdienstvolles Buch ernst genommen und eine neue Diskussion des komplizierten Sachverhaltes eröffnet wird.

SHAKESPEARE'S COMEDIES, HISTORIES & TRAGEDIES. A facsimile edition prepared by Helge Kökeritz, with an introduction by Charles Tyler Prouty, Yale University Press, New Haven 3. Aufl. 1955, \$ 15.00

Das vorliegende photographische Faksimile muß selbstverständlich mit großer Freude begrüßt werden. Man hatte zwar bereits seit 1910 eine Faksimile-Wiedergabe der ersten Gesamtausgabe Shakespeares als Folio in einem Band. Diese behielt das ursprüngliche Format bei, was vielleicht den bedeutenden Nachteil hatte, daß sie sehr wenig handlich war. Der große Vorteil der neuen Wiedergabe ist der, daß es sich um einen außerordentlich geschmackvollen, schönen Band handelt, dessen Seitengröße gegenüber dem Original etwas verkleinert ist, wobei der Text immer noch lesbar bleibt. Wir haben hier eine genaue Reproduktion des bekannten Huth-Exemplars der ersten Folio, das sich im Besitz des Elizabethan Club in Yale befindet. Die Typenreduktion ist um etwa ein Fünftel erfolgt. Flecken des Originals sind nach Möglichkeit getilgt worden, jedoch sind keine anderen Retuschen erfolgt. Im Vorwort wird ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß sich Unregelmäßigkeiten im Druck der Folio befinden, so daß hier und da Leseschwierigkeiten bestehen. Einige geringere Diskrepanzen zwischen Original und Faksimile scheinen auf gewisse Eigenarten des photomechanischen Verfahrens zurückzugehen. Das Original enthält jedoch offenbar eine größere Zahl von verklecksten Stellen.

Hier und da hat man auch den Eindruck, daß durch Unregelmäßigkeiten der photographischen Belichtung die Klarheit des Satzspiegels etwas getrübt ist. Diese kleinen Dinge sind wohl in der Natur der Sache begründet und dürfen in keiner Weise den Genuß an dieser sehr praktischen und schönen Ausgabe beeinträchtigen. Von großem Interesse ist die dem Bande beigegebene Einführung von Prouty. Dieser sind einige der wichtigsten Informationen über das Druckwesen der Shakespeare-Zeit zu entnehmen. Man wird sagen dürfen, daß auf dem Arbeitstisch des Shakespeare-Philologen die neue Yale First Folio nicht fehlen darf.

DOVER WILSON, RICHARD III. The New Shakespeare. Cambridge University Press 1954. LXIII + 280 S. 15 s. net.

Mit *Richard III* ist das letzte Stück der großen Doppeltetralogie nun im *New Shakespeare* erschienen. In der schmucken Gestalt und dem gewohnten Reichtum der wissenschaftlichen Ausstattung präsentiert sich auch dieser Band, den der Altmeister der modernen Editionstechnik Dover Wilson, bearbeitet hat, wieder in der vorteilhaftesten Weise. Die textliche Situation zunächst wird in der Einleitung erläutert. Es gibt vor der Folio-Version sechs sich verschlechternde Quarto-Fassungen zwischen 1597 und 1622. Die Q1 ist ein reported text, d. h. von Schauspielern aus dem Gedächtnis rekonstruiert. Die Folio-Fassung enthält demzufolge viele Fehler und Unzulänglichkeiten. Schon Peter Alexanders Ausgabe des Stückes in *The Tudor Shakespeare* (1951) enthielt gegenüber dem *Cambridge Shakespeare* über tausend abweichende Lesarten. Dover Wilson geht darüber hinaus. Er verzeichnet nicht weniger als etwa 60 Lesarten, die von der Folio- und den Quartos abweichen, d. h. Emendationen. Er verdankt sie zu einem nicht unbeträchtlichen Teil Dr. Alice Walker und J. C. Maxwell. Hinsichtlich der Entstehung nimmt er an, daß *Richard III* 1592/93 während der Zeit der vorübergehenden Theaterschließung, als die Pest in London wutete, entstanden sei, so daß das Stück im Frühjahr 1594 von der Chamberlains Company aufgeführt werden konnte. Es war zweifellos the best shocker of the age, wovon die vielen Ausgaben zeugen. Aus den weiteren Ausführungen über die Quellen ist die starke Hervorhebung von Sir Thomas More bedeutsam. In geistvoller Weise bemerkt Dover Wilson, daß es seltsam, ja etwas irritierend sei, daß ausgerechnet *Richard III* das gemeinsame Erzeugnis der beiden größten Geister des Tudorzeitalters sein mußte, da es wenig oder gar keinen Raum für die Menschlichkeit, Zartheit und geistige Tiefe bot, welche beide so sehr charakterisieren. Von Morus habe vermutlich Shakespeare ebensoviel gelernt wie später von Plutarch. Als weitere wesentliche Quelle wird *The Mirror for Magistrates*

anerkannt Auf die Bedeutung dieses Werkes für die shakespeareischen Historien haben 1944 und 1947 E M W Tillyard und Lily B Campbell besonders stark hingewiesen Dover Wilson weist weitere bisher nicht beobachtete Parallelen nach Abweichend von Tillyard kommt er zu der Auffassung daß Shakespeare *The Mirror* nur für *Richard III* zu Rate zog und aus dem *Mirror* als einzige tragedy 'Clarence' Er ist weiter der Ansicht, daß Shakespeare entweder *The True Tragedy of Richard III* (1594) — ein schlechter 'reported text' eines früheren Stückes — ausgewertet haben müsse oder aber dieses verlorengegangene Stück selbst Shakespeares Stück stelle eine Revision desselben dar, das kaum mehr als einen point d'appui' abgegeben habe und in sehr drastischer Form verändert worden sei Stilistisch sei durchweg 'the mind and voice' von Shakespeare erkennbar In der weiteren Charakterisierung ist der lobende Anschluß an Sir Edmund Chambers (kurioserweise heißt es fehlerhaft Sir Edward Chambers!) bemerkenswert Ein Buch von R G Moulton (1885) wird in dem Kapitel 'Character and Plot' besonders gerühmt Hinter dem Glossar befindet sich noch eine sehr nützliche Stammbaumtafel der Königsgeschlechter

Dover Wilson and George Ian Duthie ROMEO AND JULIET  
The New Shakespeare, Cambridge University Press 1955 LIII + 249 S  
15 s net

In seinem hohen Lebensalter hat Dover Wilson für die Bewältigung der restlichen acht oder neun Stücke des *New Cambridge Shakespeare* sich der Mithilfe dreier bekannter Experten versichert, Dr Alice Walker Mr J C Maxwell und Professor Duthie Mehrere Stücke sind somit in gleichzeitiger Bearbeitung Aus der Partnerschaft von Dover Wilson und Duthie entstammt die Herausgabe des vorliegenden Bandes, zu welchem die Vorarbeiten bis 1949 zurückreichen — ein Beweis für die immense Mühe die eine verantwortliche Textbereitung angesichts der komplizierten Forschungslage heute bietet Die wissenschaftlichen Anteile der beiden Gelehrten sind genügend kenntlich gemacht Es ist beileibe nicht so, daß sie in ihren Auffassungen immer übereinstimmen Davon überzeugt ein Blick in den Anmerkungsapparat und in das schwierige Sonderkapitel The Copy for Romeo and Juliet 1599 Zwischen dieser Q2, die als Grundlage des Textes dient und der Q1 (1597) sind die Beziehungen und die Ausdeutung derselben umstritten Es werden hier drei verschiedene Meinungsrichtungen kenntlich gemacht Die Herausgeber einigten sich auf die vorläufige Arbeitshypothese that a scribe collating Q1 with the foul papers had furnished the entire copy for Q2' Sie gingen also von der Annahme aus daß sie einen

Text herausgaben der sich letztlich von einem shakespeareischen Ms ableite, jedoch auf dem Übermittlungswege von Abschreiber und Druckern beträchtliche Korruptionerscheinungen aufweisen mußte. Ein gewisser Rekurs auf Q1 ist oftens nötig, jedoch keineswegs in dem ausgedehnten Maße wie früher. Dem Bande ist noch beigegeben die übliche sehr gute Bühnengeschichte von C. B. Young sowie eine sehr anregende Einleitung von Duthie. Die verwinkelte Quellengeschichte in letzterer verrät noch die meisterliche Hand von Dover Wilson. Interessant sind hier die Verknüpfungen mit Chaucers *Troilus and Criseyde*. Vielleicht darf man eine gewisse Wendung innerhalb der Editionsreihe des New Cambridge darin erblicken, daß Duthie ziemlich energisch gegen die Theorie Front macht, daß stilistische Verschiedenheiten innerhalb eines Werkes auf verschiedene Schichten des Entstehens und der Verfasserschaft hinweisen ('stratification') (XV). Duthie akzeptiert die Datierung von 1595 wie sie Chambers vorschlägt. Er erörtert dann zwei Konzeptionen des Tragischen, die sich in der Geschichte der Liebenden und der Geschichte der Familien in verschiedenartiger Intention als mittelalterliche Schicksalstragik und als aussöhnende Gesellschaftstragik offenbaren. Diese beiden Konzeptionen seien nicht zu volliger Übereinstimmung gebracht. Die Aufmerksamkeit des Dramatikers sei zu sehr auf die Liebenden konzentriert, werde jedoch zu wenig auf die Familien gelenkt. 'And so the structure is lop-sided'. Mir scheint hier eine *petitio principii* vorzuliegen, wenn einerseits eine sozusagen naturalistische Intention vorausgesetzt wird, andererseits deren Inszenierung gar nicht erkannt werden kann. Dem Stück wird weiter zum Vorwurf gemacht, daß es ein Schicksalsdrama sei, dessen unschuldigen Opfer sehr wohl Charakterfehler besitzen, die jedoch nicht genügend im Sinne der späteren shakespeareischen Auffassung des Tragischen, wonach der Held teilweise für sein Schicksal verantwortlich sei, herausgearbeitet seien. Die Anrechnung von infantilem Verhalten, von Unreife und mangelnder Balance dürfte etwas peinlich wirken (XXIX/XXX). Das Drama sei 'a dramatic failure' aber 'a great poetic success'. Duthie folgt in seinen interessanten Ausführungen hier weitgehend den konvergierenden Anschauungen von Charlton (*Shakespearean Tragedy* 1948) und Stauffer (*Shakespeare's World of Images* 1949). Alles in allem, trotz provozierender Thesen, eine dankenswerte Einleitung zu einer schonen, sorgfältigen Ausgabe.



## THE ARDEN SHAKESPEARE

J R Brown, THE MERCHANT OF VENICE Methuen and Co Ltd  
London 1955 LVIII + 174 S, 15 s net

T S Dorsch JULIUS CAESAR Methuen and Co Ltd, London 1955  
LXXIV + 166 S 15 s net

Die ältere Arden-Ausgabe des *Merchant of Venice* erschien zuerst 1905 Ihr Herausgeber war Charles Knox Pooler Die vorliegende 7. Ausgabe von J R Brown ist auf den Stand der modernen Forschung gebracht und enthält in ihrer guten längeren Einleitung zu den Problemen des Textes, der Datierung, der Quellen, der Bühnengeschichte und kritischen Würdigung wertvolle Aufschlüsse Der Text geht auf Quarto 1 zurück, der auch als Grundlage für Q 2 und F erkannt wird Q 1 muß dem shakespeareschen Manuscript sehr nahegestanden haben Darauf weisen u a eine Reihe „literarischer“ Bühnenanweisungen hin Nach Ansicht des Herausgebers ist das Stück allem Anschein nach printed from a copy which was more like an author's papers than a theatrical prompt book' (XIII) Ähnlicher Vorsicht der Entscheidung befließt sich der Herausgeber auch sonst Wiederholt weist er allzu selbstsichere Behauptungen in die Schranken Seine abwägenden Erörterungen der Datierungsfrage führen immerhin zu dem Ergebnis daß das Stück zwischen dem 30. Juli 1596 und dem 22. Juli 1598 entstanden sein müsse Hinsichtlich der Quelle bestehe eine starke Wahrscheinlichkeit daß Shakespeare die in *Il Pecorone* gefundene Geschichte bearbeitet habe In seiner kritischen Einführung erörtert der Verf. mit Geschick die verschiedenen Aspekte des Shylock-Problems, wobei er einseitigen Auffassungen, etwa derjenigen von Stoll entgegentritt Der allegorischen Befragung des Stückes auf seine Leitidee hin wie sie Nevill Coghill vornimmt stellt er gewisse Bedenken sowie die Auffassung anderer Interpreten entgegen, die das Stück als Satire [!] auf die Gerechtigkeit und das Rechtswesen auffassen mochten Er weist auf die Bedeutsamkeit der appearance/reality-Thematik, die besonders in der Kast-schenwahl-Szene ihren Mittelpunkt habe ergänzend hin Der Abschluß dieser Betrachtungen kommt mir weniger glücklich vor wenn dort *The Merchant of Venice* zu blaß als ein Stück 'about give and take' bezeichnet wird — Auf den sauber kommentierten Text, in dessen Anmerkungsapparat allerlei moderne Forschungsergebnisse Eingang gefunden haben folgen fünf Appendices mit dem für das Stück in Frage kommenden Quellenmaterial, darunter eine neue Übersetzung der Geschichte der Gianetta aus *Il Pecorone*

Die ursprüngliche Arden-Ausgabe des *Julius Caesar* von Michael Macmillan (1902) bedurfte ebenfalls dringend der Überholung und Erneuerung Die

jetzt von Dorsch vorgelegte revidierte Neuausgabe enthält als Umrahmung des Textes eine bemerkenswert lange Einführung sowie das Quellenmaterial der Plutarch-Berichte, außerdem den bekannten Bericht von Thomas Platter über sein Theatererlebnis in England. Aus der Einführung ist besonders hervorzuheben, daß dem Stück ein überragend guter Aufbau zugeschrieben wird. Die Begründungen hierfür werden sehr geschickt gewählt. Nicht-shakespearesche insbesondere gar multiple, Verfasserschaft, wie sie seit Fleay (1878) von den 'Disintegratoren' unterstellt worden ist, wird vom Verf. sehr eindeutig abgelehnt. Hinsichtlich des Textes (F 1623) wird insofern zu einiger Vorsicht gemahnt, als die Forschungen von Charlton Hinman in der Folger Library (Kollationierung von über 230 Exemplaren der Folio) noch nicht abgeschlossen sind und bisher zu dem Ergebnis geführt haben, daß kein einziges Exemplar als der 'First Folio Text' angesehen werden kann. Sehr wertvoll sind die Erörterungen über die Charaktere, insbesondere über das Cäsar- und das Brutusbild. Unter ständigem Vergleich mit der Quelle wird die Gestalt Cäsars, die angeblich bis heute den meisten Kritikern auf Grund des Shakespeare-Dramas vorwiegend negativ erscheine, in positiveres Licht gestellt. Andererseits sei Brutus nicht so bewundernswert bei Shakespeare, wie er zumeist aus dem Drama herausgelesen werde. Insbesondere werden die Selbstberühmung des Brutus, seine Rechthaberei und seine Naivität als ungünstige Wesenszüge, die Shakespeare bewußt gestaltet habe, gekennzeichnet. Hierbei wählt der Herausgeber stellenweise starke Ausdrücke, besonders für das Verhalten des Brutus in der Streitszene mit Cassius (IV, 3) z. B. 'his demeanour is intolerable. He adopts the tone of an Olympian god chiding an erring mortal, and at the same time lapses into the language of a squabbling schoolboy' (XLI). Brutus respektiere man, ohne ihn lieben zu können. Er sei 'perfectly upright', dennoch jedoch 'a disagreeable personality'. Es sei unmöglich, nicht mit ihm in seinem Seelenkonflikt zu sympathisieren, unmöglich jedoch, für das Ergebnis desselben Sympathie zu empfinden. Je mehr Cäsar im Laufe des Stückes an Größe gewinne, desto mehr sinke Brutus ab. Solche Auffassungen stehen sehr im Gegensatz zu dem üblicherweise der Gestalt des Brutus als dem tragischen Mittelpunkt des Stückes zugewandten sympathischen Interesse. Bei den Erörterungen fällt auf, daß einzelne Deutungsmethoden, besonders hinsichtlich der Selbsterklärung der Gestalten (XLII und XXXIV, Anmerkung 1), nicht demjenigen zugewiesen werden, von dem sie in W. zuerst fruchtbar in die Diskussion gebracht worden sind, nämlich Prof. Levin Schücking. — Die ergänzungsbedürftigen Aufstellungen Caroline Spurgeons zur Bildverwendung finden

interessante Ergänzungen ohne daß indessen hier wiederum die neueren Beobachtungen von W. Clemen ins Treffen geführt werden. Überhaupt darf in diesem Zusammenhang vermerkt werden, daß in der wissenschaftlichen Literatur die kontinentale Forschung weitgehend ausgeklammert erscheint. Bei der Erörterung des Cäsarbildes hätten Brandes, Schücking, Morsbach, bei derjenigen der Brutusgestalt die interessanten und erhellenden Aufstellungen von Gundolf und Deutschbein, um nur wenige zu nennen, Berücksichtigung verdient. Es darf jedoch gerne vermerkt werden, daß wir der Originalität des Herausgebers sehr fein formulierte Beobachtungen verdanken, wenngleich sie stellenweise zum Widerspruch herausfordern. Die Textkommentierung erfüllt alle Wünsche. Von Interesse sind gewisse Anklänge an den *Caus Julius Caesar*-Bericht der dem *Mirror For Magistrates* hinzugefügt ist (vgl. z. B. II, 3, 1-5 mit den auf Dr. Harold Brooks zurückgehenden Hinweisen).

Wir zögern nicht, in den beiden vorliegenden Ausgaben wiederum recht wertvolle und willkommene Editionsleistungen zu sehen.

#### VII Kontroversen um Shakespeare

Calvin Hoffmann, *THE MURDER OF THE MAN WHO WAS SHAKESPEARE* Julian Messner Inc, New York, 1955. XIX + 232 S.  
3,95 \$

Christopher Marlowe was not slain as alleged. He lived on to write the works known as William Shakespeare's (93)

We know absolutely nothing of Shakespeare's schooling (7)

It has never been established that Shakespeare was ever a writer (74)

Shakespeare is one of the greatest literary thieves of all time (130)

Fast möchte man mit Charles Dickens anheben:

*Marley was dead to begin with. There is no doubt whatever about that. The register of his burial was signed. Old Marley was as dead as a door-nail.*

Von diesem Sachverhalt waren jedenfalls die Elisabethaner anno 1593 überzeugt, als sich jener ominöse Totschlag des 10. Mai in der Taverne von Deptford ereignete. Die Historie hat diesen Befund übernommen und

ihn in jungerer Zeit durch bedeutsame Funde und Forschungen detailliert<sup>1</sup>. Nun aber werden wir belehrt, daß wir uns von Francis Meres und Ben Jonsons Zeiten an im Nebel eines Irrwahns befunden haben. Rettend durchbricht ihn der Verf. Marlowe starb gar nicht nein er lebte weiter und schrieb 'The Complete Works of William Shakespeare', die *Sonette* sowohl wie den *Hamlet Heinrich IV* wie *König Lear* und den *Sturm*. Lustspiele, Trauerspiele, Romanzen, jedes Genre — jawohl '36 Stücke, 2 Gedichte, 154 Sonette'. Der kleinbürgerliche Strohmann aber den eine wohlwollende Intrige zugunsten des von Häschern verfolgten Marlowe zu substituieren verstand, hieß William Shakespeare. Und so lebt denn seit 360 Jahren die Welt, irreführt durch Jahrhunderte verehrungsvoller Würdigung und theatralischer Darbietung in der Fiktion daß Shakespeare nicht Marlowe das Genie sei, dessen Name den Großen der Weltliteratur zuzurechnen sei. Jetzt aber heißt es umdenken. Welche Aussichten! Fast konnte man sich wünschen, der Verf. beschere uns gutigst noch eine Fortsetzung seines Schlagers etwa betitelt 'William Shakespeare, History of a Double' — er fand ohne Zweifel einen zugkräftigen Titel, der der schreienden Aufmachung seines jetzigen Werkes (*One of the Greatest of Literary Detective Stories* demonisch im Hintergrunde aufglühendes Portrat des großen Marlowe — im Vordergrund das des kleinen Shakespeare) möglichst entspreche.

Endlich ist also der Shakespeare-Mythus der Poeten, der Zunftgelehrten und des Theaters zerplatzt und ein Ruhmestransfer stupenden Ausmaßes von Shakespeare auf Marlowe kann losgehen. Der Verf. tritt zu diesem Behuf polemisch in die Schranken. Gegen wen kämpft er, wie kämpft er, welche Nachweise heftet er an seine Fahne? Da bietet sich zunächst — welche vox populi wurde nicht dem Helden dieser literarischen Revolution Ovationen spenden? — die Geschichte der Shakespeare-Forschung. Unter den wuchtigen Streichen von Calvin Hoffman sieht man formlich zu beiden Seiten des Sattels je einen halben Turken (lies Anglisten) zu Boden sinken. Die Nennung des Namens 'Shakespeare in Drucken der 'Shakespeare-Zeit' besage etwas? Mitnichten, ihr Herren Philologen! Denn wie verhält es sich mit jenen zusätzlichen Werken, welche die Folio-Überlieferung mit Shakespeares Signatur schmückt und bei denen die zünftigen Wissenschaftler die Verfasserschaft schamhaft unterschlagen? Warum geben sie

<sup>1</sup> Leslie Hotson *The Death of Christopher Marlowe* 1926 S. A. Tannenbaum *The Assassination of Christopher Marlowe* 1928 M. C. Bradbrook *The School of Night* 1936 F. S. Boas *Marlowe and his Circle* 1929 derselbe *Christopher Marlowe* 1940 Philip Henderson *Marlowe* 1952 (dortselbst weitere Literatur)

nicht, so fragt Hoffman auch *Lochrine Sir John Oldcastle The London Prodigious A Yorkshire Tragedy Puritan, Thomas Lord of Cromwell* als Shakespeare-Werke aus da ihnen das Argument so wertvoll dünkt, daß die bare Namensnennung ein Zeichen für Echtheit sei? Wie verhalte es sich damit daß sie *Pericles* Shakespeare zuschreiben während doch in ihrem sakrosankten Kodex der *First Folio* (1623) dies Werk überhaupt nicht enthalten sei? Der Laie erkennt hier formlich, wie der Wissenschaft die Maske vom Gesicht gerissen wird Wie sollte er auch ahnen daß sich Calvin Hoffman auf die *Third Folio* (1664<sup>1</sup>) beruft und daß diese hier keinen anderen wissenschaftlichen Beweiswert hat als den, daß der Name Shakespeares noch lange im 17. Jahrhundert sozusagen Handelswert (publicity value E. K. Chambers I, 536) hatte, so wie man etwa heute sagt 'Made in USA' oder 'Made in Germany' Viel mehr als ein 'made by a great author' ist daraus nicht zu gewinnen Es ist unfair, wenn Herr Hoffman die sogenannten Shakespeare-Apokryphen zum Angelpunkt seiner 'wissenschaftlichen Polemik' macht Es ist wissenschaftliche Anarchie wenn das was die Menschheit in unterscheidendem Bemühen gesichtet hat, geflissentlich verwirrt wird Es schlägt jedem historischen Denken ins Gesicht, ebenfalls jeglicher textkritischer Erfahrung wenn einer phantastischen These zuliebe die wertlose Ausgabe von 1664 gegen die berühmte Erstausgabe von 1623 als Beweis<sup>2</sup> ins Treffen geführt wird<sup>2</sup> Aber nun *Pericles*? Triumphierend glaubt der Verf. die 'Achillesferse' in der Beweisführung der Shakespearianer in der Einstellung zu diesem Stück zu sehen Es ist nicht in der *First Folio* vorhanden, wird aber trotzdem heute von vielen zur authentischen Gruppe der Spätromane gerechnet Warum wurde das Werk nicht in die Sammlung des Jahres 1623 aufgenommen obwohl bereits früher (1609) unter dem Namen Shakespeare erschienen? Beleuchtet das nicht die Unzuverlässigkeit der *First Folio*? Andererseits ist nicht die Kennzeichnung mit dem Namen wertlos wenn sich ihr in diesem Falle die *Folio* verschließt? Darauf ist zunächst zu antworten, daß zwar eine zunehmende Neigung zu beobachten ist, *Pericles* zum Teil oder ganz als authentisch

<sup>2</sup> Vgl. hierzu E. K. Chambers *William Shakespeare Facts and Problems* Vol. I S. 532 ff. sowie C. F. Tucker Brooke *The Shakespeare Apocryphs* 1908 — Auf die Zahlen kunststücke des Verfassers wonach bis zu Shakespeares Tod (1616) nur neun Textveröffentlichungen unter seinem Namen verzeichnet seien brauchen wir nicht einzugehen Bis zum Tode der Königin Elisabeth registriert E. K. Chambers (I c. App. G Vol. II) nicht weniger als 15 Shakespeare Texte wozu noch fünf bis zum Tode Shakespeares und ein weiterer bis zum Erscheinen der *First Folio* hinzukommen (Außerdem verzeichnet er bis zu Shakespeares Tod 20 reprints<sup>1</sup>)

zu betrachten, daß diese Frage jedoch immer noch Gegenstand mancher Diskussion ist. Die Beweggründe der Herausgeber der *First Folio* für die Nichtaufnahme in den Kanon können nur vermutet werden. Wahrscheinlich war ihnen der vorliegende Text (Q 1609) zu schlecht und ein besserer nicht erreichbar.<sup>8</sup> Gerade die besondere Gewissenhaftigkeit der Herausgeber wird also der Grund ihrer vorsichtigen Zurückhaltung gewesen sein!

Hier sind wir nun bei der zweiten Angriffsmarke, der ersten Gesamtausgabe der Shakespeare-Werke, der First Folio 1623, angelangt. Sie ist das Bollwerk der Shakespeare-Partisanen. Ihre Herausgeber, Shakespeares Schauspielerkollegen Heminge und Condell, werden natürlich bei Hoffman abgelehnt. So übrigens auch andere Kronzeugen für Shakespeare: Francis Meres (1598) als Gimpel und Ben Jonson als Mietling. Bei unserem Gewährsmann geht in einer unerwartet uppigen Weise die Saat der Disintegratoren auf. Die Provenienz einiger Ansichten enthüllt sich S. 136. Dort wird die Katze aus dem Sack gelassen. Nur allzu bereitwillig werden die veralteten nihilistischen Verfälscherthesen von Robertson übernommen, um der Welt den Kitzel eines 'stunt' zu beschermen. Allerdings darf vermerkt werden, daß selbst ein Robertson, der die Autorschaft der Shakespeareschen Werke auf ein Dutzend anderer elisabethanischer Dramatiker einschließlich Marlowes aufteilen wollte, beim *Sommernachtstraum* eine Ausnahme machte, indem selbst er dieses Stück Shakespeare in vollem Umfange zuzugestehen geruhte.

Die dritte Angriffsmarke, die historische Biographie über die Ereignisse in der Kneipe von Deptford, liegt das vor, was wir heute ein 'coroner's inquest' nennen würden. Aber was scheren ihn Protokoll und Verdikt — für Calvin Hoffman sind sie anrühlich. Zwar beschäftigte sich die Erörterung über Leslie Hotsons protokollarischen Fund mit einigen Unklarheiten, aber niemand dachte bisher im Traume daran, das Dokument in seinem historischen Wert zu diskreditieren. Eines Calvin Hoffman indessen bemächtigen sich angesichts des polizeilichen Dokuments schlimme Ahnungen. Ja, diese Ahnungen werden ihm zur Gewißheit, zum Dogma, zur neuen Lehre. Der revolutionäre Atheist Marlowe, — verfehmt wie heute (nach Hoffman) die armen Kommunisten im Westen —, muß vor bedrohenden Anschlägen Schutz suchen. Glücklicherweise hat er einen mächtigen Gönner, Sir Thomas Walsingham, im Augenblick, als ihm im Zusammenhang mit dem Kyd-Prozeß schlimmste Gefährdung droht, ersinnt sein Freund eine erstaunliche

<sup>8</sup> Vgl. W. W. Greg: *The Shakespeare First Folio. Its Bibliographical and Textual History*. Oxford 1955, p. 98.

Eskamotierung von der zeitgeschichtlichen Bühne Calvin Hoffman wird es sonnenklar der Ermordete des Protokolls ist gar nicht Marlowe, sondern ein armer Seemann den die Agenten von Sir Thomas irgendwo in den Gassen von Deptford auflasen, betrunken machten und erstachen, um ihn dann als den tragisch ums Leben gekommenen Dichter Marlowe auszugeben Wo blieb aber Marlowe? Der Verf nimmt großzügig von dokumentarischen Nachweisen Abstand, wie sie natürlich nur von den verbohrten Shakespeare-Fanatikern gefordert werden sollten So schreibt er denn getrost einen Kriminalroman mit Shakespeare in der Rolle eines harmlosen Kleinstadttolpels (von dem seltsamerweise zugegeben wird daß er Schauspieler wurde) und mit Sir Thomas Walsingham als homosexuellem Intimus und Kunstmäzen Es ließ sich freilich nicht umgehen den Buchdrucker Thorpe als Mitwisser der sonettistischen Selbstoffenbarung Marlowes in diesen Roman mit einzubauen So gelingen dem phantasiefreudigen Verf kinoartige Stimmungsbilder, wie das des gehetzten poete maudit bei seinem heimlichen Nachtbesuch im Arbeitszimmer Walsinghams (95) oder jenes welches die in Deptford herumstreifenden Agenten Friser und Skeres dramatisierend schildert Ein Ring sollte in einer Verwechslungskomödie auch nicht fehlen Da findet sich zu gutem Glück eine Testamentsverfügung von Sir Thomas worin einem Schreiber, Thomas Scrivener geheiß, 40 Schilling für einen Ring vermacht werden! Ein tiefsinniger Zusammenhang was anderes kann dahinter stecken als der heimliche Kopist der Marloweschen Werke mit dem ein Stillhalteabkommen getroffen werden mußte!

Längst ist der Verf inzwischen mit journalistischen Schwingen, was wohl auch dem Laien klar geworden ist, in die luftigen Gefilde der reinen Phantasie hinübergewechselt Vielleicht kommt dem Leser jedoch nicht zum Bewußtsein daß wir über Marlowes weiteren Verbleib und wenigstens das Datum und die Umstände seines späteren Todes nichts erfahren Im Nebel der Schlußgefechte gehen solche Erwägungen unter Wer käme schon auf die Idee gar nach historischen Unterlagen zu fragen? Nun dieser Marlowe spukt lediglich im Gehirn des Verf Er ist eine Legende ein sensationeller thriller! Gar nichts Weiteres wissen wir über diesen präsumptiven späteren Marlowe, womit wir am Ende weniger klug sind als hinsichtlich Shakespeares von dem wir immerhin einiges zu wissen glaubten

Der Verf vertrostet freilich mit erfreulichen Selbstoffenbarungen des in das Dunkel der Anonymität gedrängten Marloweschen Geistes Diese zeigen sich angeblich an gewissen Stellen der vermeintlichen Shakespeare-Werke Um es gleich zu sagen Diese Techniken der Anti-Shakespeare-Mystiker kennen wir

zur Genüge Sie werden mit veränderten Kandidaturen seit den Tagen des Bacon-Mythus mit hingebungsvoller Don-Quichoterie geubt man entschlüsselt, man dechiffriert, man findet erwartungsgemäß an verschiedenen Ecken und Enden den dunkel verhüllten Protest des wahren Autors Wir sollen also den geheimnisvollen Schatten Marlowes aus Anspielungen erkennen Daß die Sonette auf Geheimnisse hin befragt werden, liegt auf der Hand Nehmen wir en passant davon Kenntnis wie spielend sich die alte Schwierigkeit der Auflösung der Initialen W H in der Widmung der Sonette entwirrt *The only begetter* — wer sollte es anders sein? — ist Walsing-Ham Das Ei des Kolumbus! Doch schreiten wir weiter Öffnen wir *Wie es euch gefällt* und folgen wir der Wunschelrute unseres Beraters Wirklich wir stoßen sogleich auf des poetischen Amtsverdrängten ipsissima verba Wir lesen in V/1 hinter sinnige Bemerkungen des Narren, die auf den nebenbuhlerischen Dorf-Trottel William gemünzt sind Dort heißt es *For all your writers you consent that ipse is he now, you are not ipse for I am he* Was jener Spaßmacher vor dem geistig minderbemittelten William doziert — was anderes konnte es sein als Kunde des zürnenden Genius Marlowe, der unter Williams Usurpation seufzt? Es spielt dabei keine Rolle, daß *ipse* anschließend durch die Worte definiert wird *He that must marry this woman* Überhaupt ist für Hoffman dieses Stück sehr anspielungstrachtig In III/3 wendet sich Touchstone in bildendem Eifer an das simple Bauernmadchen Audrey mit folgenden inhaltschweren Worten *I am here with thee and thy goats as the most capricious poet, honest Ovid was among the Goths* Was anderes konnte in diesen Silbenstechereien und Pseudo-Gelahrtheiten angedeutet sein als das ovidische Verbannungsschicksal des verkannten Marlowe! Ein Glück, daß wenigstens heute die Stimme des verborgenen Dichters zu uns dringt!

Dem immer noch ungläubigen Leser werden als Dessert schließlich „Parallelen“ dargeboten einerseits zwischen Shakespeare-Werken untereinander (die offenbar samt und sonders als Marlowe-Werke gebucht sind) andererseits zwischen den bisher anerkannten Werken Marlowes und den späteren Werken Shakespeares Die meisten dieser Parallelen taugen nicht viel, weil sie auf zufälligen Übereinstimmungen einzelner gelaufiger Wörter beruhen Es gibt jedoch einige brauchbare Drei davon erscheinen auf der Rückseite des Buchumschlags In *Merry Wives* III/1 wird ohne Zweifel aus Marlowes *Passionate Shepherd* zitiert — allein wie? Der lächerliche wallisische Pfarrer Sir Hugh Evans, dessen Aussprache ebenso karikiert wird wie seine Phantasterei (z B *pless my soul*) ergeht sich in Lyrik



*To shallow rivers to whose falls  
 Melodious birds sing madrigals  
 There will we make our beds of roses  
 And a thousand fragrant posies*

Dummerweise heißt es hier in *Merry Wives* in diesen schwelgerischen Zeilen *beds of roses*! Hoffman hat das stillschweigend korrigiert. Man wäre auch sonst zu der Vermutung gedrängt worden, daß Marlowe der Satiriker seiner selbst gewesen sei. Dover Wilson bemerkt übrigens in seiner *Merry Wives*-Ausgabe zu dieser Stelle "Marlowe — a little scratched" und verweist auf die antilyrische Travestie im Prolog zu *Pyramus und Thisbe sweet moon*. Es steht zu befürchten, daß im Munde ausgerechnet von Sir Hugh Evans, der zweifellos der *flouting-stog* (= "flouting-stock") im Stück ist, sich diese Zitatweise als ungeeignet für den Nachweis der Identität von Shakespeare und Marlowe erweist. Ähnlich sieht es in *Troilus and Cressida* aus, wo das berühmte Wort das Marlowe im *Doctor Faustus* auf Helena anwenden läßt, mit leichter Modifikation von Troilus wieder aufgenommen wird<sup>4</sup>, aber doch dadurch eine ironische Relativierung erfährt, daß im Stück die Begeisterung des emotionalen Troilus keineswegs geteilt wird (Dionysius Thersites). Wiederum Marlowe der Satiriker seiner selbst? Abgesehen von solchen Erwägungen ist natürlich festzustellen, daß Zitate allenthalben in der Literatur, ja in den Künsten überhaupt, eine vollkommen natürliche und sehr begreifliche Rolle spielen. Ein Autor wählt etwa ein Thema und variiert es nach seiner Weise. Die Kenntnis des Vorgängers ist historisch interessant, beweist jedoch weiter nichts anderes, als daß der eine auf den Schultern des anderen steht, darüberhinaus jedoch meist, daß er sich von den Vorgängern differenziert.

Die meisten der übrigen sogenannten "Parallelen" sind von fader Beweiskraft und können nicht einmal auf Laiengemüter beunruhigend wirken. Sie erklären sich bestenfalls als Anleihen eines jungen Autors, der begreiflicherweise an die Leistungen seiner Vorgänger anknüpft oder aber als Verwendungen in bestimmter stilistischer Absicht.

Wenn suggeriert werden soll, daß solche 'Parallelen' ausreichen, um die persönlich-stilistische Identität Marlowe-Shakespeare zu erweisen, so werden in bedenklicher Weise die Ergebnisse der modernen Stilforschung ignoriert. Noch

<sup>4</sup> *whose price hath launched above a thousand ships* Troil. II 2 82

jungst hat F P Wilson<sup>5</sup> eine Konfrontierung der beiden Autoren vorgenommen Marlowe gehen beim Vergleich mit Shakespeare folgende Eigenschaften ab *sense of fun*, *amused and sympathetic comment* (*profound comedy*), *social tact* (*courtesy and civility*), die Freude am Wortspiel, das Denken in Bildern (zu unterscheiden von der Verwendung von Einzelbildern), das feinere Bühnenverständnis in Aufbau und Dialog, die dramatische Einheit vom Charakter her, die Lieblingsmotivation der Hierarchie des Seins, der patriotische Geschichtssinn die Konzeption des Königtums und des Loyalitätsverhältnisses zwischen Herrscher und Untertan, die epische Spannweite (*epic sweep*) und übergreifende Sicht Dies sind nur einige Posten einer aufstellbaren Rechnung Sehr scharf hat in jungster Zeit C S Lewis die hochtrabenden megalomanischen Tiraden der Marloweschen Dramatik ironisiert (gewiß etwas scharf, aber doch erhellend) wogegen ein Blick in den *Hamlet* genügen mußte, um die Andersartigkeit der Stilgebarung und die Kunste der Rede Differenzierung bei Shakespeare zu erfassen In diesen Zusammenhang dürften auch die Befunde von Caroline Spurgeon gestellt werden sie hat auf die bedeutende Verschiedenheit der Bildbezirke bei Marlowe gegenüber denen Shakespeares hingewiesen Der Versuch also, die stilistisch künstlerischen Wesensverschiedenheiten zwischen Marlowe und Shakespeare hinwegzudiskutieren, ist bei Hoffman zweifellos gescheitert F P Wilson setzt an den Schluß seines bereits zitierten Werkes die Formulierung, Marlowe sei "the only man of Shakespeare's age who could have been a rival poet" Wasser auf die Mühle von Calvin Hoffman? Im Gegenteil! Es wird hier lediglich die starke Individualität die im Reiche der Dichtung ihren selbstbehauptenden Anspruch erheben konnte, für Shakespeare wie für Marlowe reklamiert Marlowe bleibt Marlowe und Shakespeare Shakespeare Noch einen „Beweis“ halt der Verfasser für seine Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts in petto einen Beweis der exakten Wissenschaften Er mußte nicht Amerikaner sein, um nicht von Statistiken beeindruckt zu sein Da ist sein Landsmann Dr Mendenhall auf den gloriosen Gedanken verfallen, einmal der Identität der einzelnen elisabethanischen Dichter dadurch auf die Sprünge zu kommen, daß er ein Team von geduldigen Frauen engagierte und diese aus den Werken diverser Autoren hunderttausende von Wörtern auf ihre Buchstabenanzahl untersuchen ließ Diese Wortlängenmessung ergab — *quod erat demonstrandum* — Übereinstimmung zwischen Marlowe und Shakespeare! Man schaut in Abgründe Wir aber können nur staunend mit Shakespeare vermerken *Though this be madness yet there is method in t*

<sup>5</sup> F P Wilson *Marlowe and the Early Shakespeare* Oxford 1953 Kapitel V S 104—131

Es bleiben genügend andere Fragen übrig, die der Verfasser nicht beantwortet. Wie will er die dem Leser zugemuteten psychologischen und praktischen Ungeheuerlichkeiten erklären, welche bei den Betroffenen (bei Marlowe und seinem Kreis nicht minder als bei Shakespeare mit seiner Umgebung, ferner z. B. bei den geheimhaltenden Mitwissern, den Agenten und Helfershelfern usw.) angesetzt werden müssen, wenn man die These der Verfälschungsurpation realistisch zuende denkt? Was soll mit den Werken geschehen, die schon vor den Ereignissen von Deptford (1593) auf Konto des Autors Shakespeare gehen, z. B. *Heinrich VI Richard III Komödie der Irrungen*? Die Blütezeit der 'Disintegration' liegt weit genug hinter uns, um uns zu erlauben hier voreilige Ansprüche auf Marlowes Verfälschung mit guten Gründen auszuschließen. Der Eindruck der ideellen, weltanschaulichen, motivisch-dramatischen und künstlerisch-personalen Einheit, die diese Stücke mit den späteren Shakespeares verbindet, wird heute als beherrschend empfunden. Dieser Aspekt findet beim Verfasser keine Berücksichtigung. So ergibt sich der Gesamteindruck, daß eine mit journalistischem Effekt vorgetragene Polemik zu rein hypothetischen Scheinresultaten führt. Der Versuch einer literarhistorischen Detektivgeschichte lost sich unter beschworenen Orakelsprüchen in den blauen Dunst von Vermutungen auf. Offenbar braucht die Welt ab und zu dergleichen Phantastik, um ihre Kurzweil zu haben. Sensationen und Stunts sind Tagesbedürfnisse (*Mundus vult decipi*). Sie kommen und gehen. Man glaubt eine Zeitlang an das Lochness-Monster. An heißen Sommertagen pflegen solche 'mirages' — wahre Tarasconaden — aufzutreten. So erscheint uns Calvin Hoffman, falls er nicht einen riesigen 'practical joke' im Sinn gehabt haben sollte, wie jener Tartarin, der auf Lowenjagd zu gehen unternahm und einen Esel (oder sagen wir stattdessen in deutschem Bilde einen Bock) schoß.

#### VIII Shakespeare-Übersetzungen

WILLIAM SHAKESPEARE In deutsche Sprache übertragen von THEODOR VON ZEYNEK. Stifterbibliothek, Hrsg. Ferdinand Wagner, Salzburg. Einzelbände DM 1,90, geb. 2,40. Bisher erschienen: Hamlet, Ein Sommernachtstraum, Julius Cäsar, Romeo und Julia, Macbeth, Der Kaufmann von Venedig. 1952/56. Großoktav.

SHAKESPEARE Neu übersetzt von RICHARD FLATTER. Walter Krieg Verlag, Wien, je Band ca. 16,— DM. 6 Bände 1952/56.

Unsere Leser werden mit Ungeduld darauf gewartet haben, daß das *Shakespeare-Jahrbuch* sich zu den größeren Übersetzungsunternehmungen äußert,

die in den letzten Jahren zu geschlosseneren Publikationen herangereift sind. Zwar sind Voranzeigen und Einzelbesprechungen erfolgt, jedoch schien es geboten, bis zur Herausgabe dieses Spezialbandes zu warten, der seit einigen Jahren geplant war, auf den unsere Leser hingewiesen worden sind, und der sich vornehmlich mit den Problemen und der Praxis der Übersetzungskunst beschäftigen sollte.

Theodor von Zeynek hat in diesem Bande des Jahrbuchs nicht wie die übrigen bekannteren Shakespeare-Übersetzer des deutschen Sprachgebiets persönlich das Wort zur Erklärung seiner Übersetzungsansichten erhalten, da er leider 1948 verstorben ist. 1873 geboren, war er seit 1906 engster Mitarbeiter Conrad von Hötzendorfs, im Weltkrieg Generalstabschef der 7. Armee und in den beiden letzten Jahren in höchsten Funktionen des österreichischen Armeeoberkommandos tätig. Er befaßte sich dann mit eingehenden Beethoven-, Goethe- und Shakespeare-Studien. Shakespeare nahm ihn ganz gefangen. Da er sich immer wieder von den bestehenden Übersetzungen gehemmt fühlte, gab er sich mit Feuereifer einer neuen Übertragung hin. In 10 Jahren muhevoller Arbeit waren alle 37 Bühnenwerke übersetzt. An ihrer Feilung arbeitete von Zeynek aber noch weitere 10 Jahre bis zu seinem Tode. Zu seinen Lebzeiten ist nichts von diesen Übersetzungen bekannt geworden. Die Übersetzung Shakespeares in die deutsche Sprache hat wie Max Mell im *Hamlet*-Vorwort betont, in Österreich Tradition. Sie reicht vom Freundeskreis Franz Schuberts, von Eduard von Bauernfeld und Johann Mayrhofer, bis zu Adolf Gelber, Karl Kraus und Richard Flatter. Immer wieder habe es in Österreich eine Empfindlichkeit 'man möchte sagen Zärtlichkeit für Sprach- und Sprechwert gegeben, und auch Theodor von Zeynek habe sie in seinem ausgebildeten musikalischen Gefühl gehabt. Man kann sich hiervon überzeugen, wenn man etwa den zuletzt erschienenen Band *Der Kaufmann von Venedig* zur Hand nimmt. Hier eine Stelle aus dem V. Akt:

Wie mild das Mondlicht auf dem Rasen ruht!  
Komm, setz dich her, es schleiche die Musik  
In unser Ohr, die Nacht und stilles Schweigen  
Löst holde Harmonien in uns aus  
Komm, Jessica, sieh, wie die Himmelsflur  
Ist eingelegt mit Scheiben hellsten Goldes  
Und selbst der kleinste Stern, den du hier siehst,  
Singt engelsgleich auf seinem Flug, gesellt  
Den Cherubin mit ihrem Flammenaug,

So voller Harmonie sind ew'ge Geister,  
 Doch da dies Kleid von Staub und Sterblichkeit  
 Sie uns verschließt, so können wir's nicht hören

Dies ist weitgehend von August Wilhelm von Schlegel unabhängig Hören  
 wir ihn

Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!  
 Hier sitzen wir und lassen die Musik  
 Zum Ohre schlüpfen, sanfte Still und Nacht,  
 Sie werden Tasten süßer Harmonie  
 Komm Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur  
 Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!  
 Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,  
 Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,  
 Zum Chor der hellgeäugten Cherubim  
 So voller Harmonie sind ew'ge Geister  
 Nur wir, weil dies hinfall'ge Kleid von Staub  
 Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören

Der erste Vers bei Schlegel ist natürlich unübertrefflich schon aber vielleicht sind einige seiner Wendungen dem modernen Ohr bereits etwas fremdartiger (*zum Ohre schlupfen hellgeaugt*) Die *Tasten süßer Harmonie* ist sehr wörtliches Verständnis des Textes, an den sich Schlegel überhaupt getreuer hält Die drittletzte Zeile hat von Zeynek wörtlich übernommen, damit auch deren Deutung, wie sie heute noch Dover Wilson vertritt Eine andere Auffassung begründet hier ausdrücklich Richard Flatter, der an Delius anschließt, und wiederum auch sonst eine Unabhängigkeit eigener Art zu erkennen gibt Wir lassen seine Übersetzung folgen

Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!  
 Hier sitzen wir und lassen die Musik  
 Ins Ohr sich stehlen, Nacht und sanfte Stille  
 Fugt sich dem Einklang süßer Harmonie  
 Sitz, Jessica! Siehst du die Himmelsflur?  
 Reich eingelegt mit Plattchen lichten Goldes?  
 Auch nicht das kleinste Punktchen, das du schaust,  
 Das nicht im Kreislauf singt, gleich einem Engel,  
 Zum Chor der Cherubim, der ewig jungen  
 Der gleiche Wohllaut wohnt in unsern Seelen,  
 Nur so lang, als der Staub der Sterblichkeit  
 Uns noch umkerkert hält, hör'n wir ihn nicht

Wir müssen das geschmackliche Urteil den Shakespearefreunden überlassen. Es ist die Frage, ob wir eine gewisse altertümliche Patina oder eine durchaus neuzeitliche Sprechweise vorziehen. Flatter ist ein ebenso textkritisch wie poetisch überlegener Übersetzer. Er wird *Plattchen* gewählt haben, weil ihm Anlaut und Umfang des englischen *patens* den Anstoß dazu gegeben haben. Leider geht sowohl die ursprünglich sakrale wie astronomische Bildvorstellung dabei verloren (*patena* = Hostienschale, Opferteller, hier angewandt auf die gelaufene Vorstellung von der Scheibenformigkeit der Gestirne, wie sie in der Shakespearezeit noch herrschte). Flatters Wortwahl gibt eher den Eindruck von Mosaik oder Pailletten. Natürlich ist bei Shakespeare eine Mitbeteiligung des Bildes eingelegte Arbeit vorhanden. Die realistischere Präzision evoziert jedoch beim Übersetzer einen anderen Gesamteindruck, der auch durch die Verkleinerungsform nahegelegt wird. Das Wort *Punktchen* zu wählen ist sicherlich ebenfalls ein hutscher Einfall, aber doch wohl realistisch überspitzt. Der schöne Versfluß knüpft an die unverändert gelassene erste Zeile von Schlegel an. Die Wendung *ins Ohr sich stehlen* ist treffend, geläufig und angenehm. Die Tilgung der Vorstellung, daß Harmonie erst den Unsterblichen eigen und vernehmbar sei, konnte bedauert werden, jedoch ist die Auslegung der Stelle debattierbar. Der Übersetzer ist mit Notwendigkeit Erklärer, und die bewußte Entscheidung eines in zwei Sprachen so souveränen Dichters und Schriftstellers, der gleichzeitig ein bekannter Shakespeare-Interpret ist, muß respektiert werden. Alle drei Fassungen der obigen Stelle können sich nebeneinander sehen lassen. Von Zeyneks Sprache scheint mir gelegentlich ins Konventionellere zu gleiten. Den Vorzug wurde ich bei dieser Stelle immer noch dem sinngetreueren und wie mir scheint poetischeren August Wilhelm von Schlegel einräumen.

Man wird einwenden, hier sei eine romantische Paradestelle ausgewählt, wie sie gerade dem Romantiker konform sein mußte. Das ist sicher richtig, und Flatter hat gewiß sehr weise gehandelt, wenn er von seinem *Sommernachts-  
traum* ausdrücklich erklärt, daß die feinste Übersetzerleistung Schlegels für ihn ausgiebiger als sonst zugrunde gelegen habe. Wie steht es aber mit dem naturalistischeren Shakespeare mit den Wortspielen, den dramatischen, kraftvoll konturierten Textstellen? Auf diesem Felde leisten die modernen Übersetzer in der Tat oft Erstaunliches. Um beim *Kaufmann von Venedig* zu bleiben, und gar noch innerhalb von Akt und Szene, so läßt der in Namensgebungen sehr beherzte von Zeynek den Diener und Clown Lancelot Gobbo (vielleicht etwas befremdend) als Lausias Jobber auftreten. Der Clown bricht mit Postillion-Imitationen in die romantische Stille ein. Von Zeynek und vor

ihm Flatter treffen da den Nagel auf den Kopf, wenn sie statt des *Holla'* und *Heda'* Schlegels mit deutscher Liedassoziation ein wiederholtes *Trara* anstimmen lassen. Dabei scheint mir Flatter wieder glücklicher, wenn er Shakespeares *leave hollowing man* wiedergibt durch *Mensch laß dein Trara'*, gegenüber *Hor mit dem Brullen auf Mensch'* von Zeyneks und *Laß dein Hollarufen Kerl'* Schlegels. Wenn Lorenzo im Eingang der Szene Jessica neckend als *a little shrew* bezeichnet, so scheint uns Schlegels Fassung *Wie eine kleine Schelmin* im Textsinn und Zusammenhang immer noch das Angemessenste. Hier geht auch noch von Zeyneks *die hubsche kleine Hexe* während mir Flatters *wie eine Lasterhexe* (was natürlich auch noch schelmisch gemeint ist) ein wenig zu scharf gewählt erscheint. Andererseits ist Flatters Einfall *unthrift love* in der humoristischen Selbstcharakterisierung Lorenzos mit *Bruder Liederlich* wiederzugeben wie überhaupt der ganze wohlgelungene Verszusammenhang, ein trefflicher Erfolg.

In solcher Nacht  
Stahl Jessika sich aus des Juden Haus  
Und lief mit einem Bruder Liederlich  
Auf und davon bis Belmont

Flutter opfert die Ortsbestimmung Venedig, aber sein Vers klingt mit der Endstellung von Belmont besser als der von Zeyneks und wetteifert erfolgreich mit Schlegels

In solcher Nacht  
Stahl Jessika sich von dem reichen Juden  
Und lief mit einem ausgelassnen Liebsten  
Bis Belmont von Venedig

Wiederum finde ich um auf die Romantik zurückzukommen im ganzen Schlegels Fassung des berühmten romantischen Eingangs des V. Aktes in manchem schöner als die seiner modernen Nachfahren. Hier scheint mir von Zeynek nicht immer sehr glücklich.

Lorenzo

Der Mond scheint hell In einer solchen Nacht  
Als milde Luft die Bäume zart gekußt  
Und alles schwieg, in einer solchen Nacht  
Stieg Troilus auf die Mauern Trojas und  
Sandt seine Seele seufzend zu den Griechen,  
Zu Cressida

Jessica

In einer solchen Nacht  
Schlich Thisbe angstlich durch den Tau, und gleich  
Als sie des Lowen Schatten sah lief sie  
Entsetzt davon

Der Schluß von Jessicas Worten klingt nicht übermäßig gut *Schlich* ist zwar ebenso wie bei Flatter klanglich hübsch, jedoch nicht textentsprechend Bei Shakespeare heißt es *o'ertripped*, mit anderem kinetisch-auditiven Effekt Die vierte Zeile gar in den Lorenzo-Worten klingt unbequem und wegen der Endstellung von *und* geradezu peinlich, wenngleich durch übergreifen des Sprechen ein versverwischendes Glissando beabsichtigt sein wird Hier scheint mir auch *Flatter* nicht überall das Beste zu treffen

Lorenzo

Der Mond scheint hell In solcher Nacht wie der,  
Da süße Luft die Bäume schmeichelnd küßte  
Und sie — sie hielten still — in solcher Nacht  
Stieg einstmals Troilus auf den Wall von Troja  
Und seufzte seine Seele nach den Zelten  
Der Griechen hin, nach seiner Cressida,  
Die jene Nacht dort schlief

Jessica

In solcher Nacht  
Schlich Thisbe bangen Trites durch den Tau,  
Sah eines Löwen Schatten, eh' sie ihn sah,  
Und lief erschrocken fort

Registrieren wir die letzte Zeile (mit leichter Verbesserung von Schlegel) ist trefflich, die vorletzte mit den vier Einsilbern unbequem die drittletzte gut (bis auf die Sinnveränderung) In Lorenzos Worten sind die 5 und 6 Zeile (mit leichter vielleicht jedoch nicht besserer Abwandlung Schlegels) sehr schön Vers 4 ist besser als bei von Zeynek, Vers 3 mit seiner Umstellung, seinen Wiederholungen und Gedankenstrichen sowie dem platten euphonisch unergebigen *hielten still* wenig ansprechend Rein sprachlich besteht hier keine Notwendigkeit das Abhängigkeitsverhältnis zu dem vorangegangenen Temporalsatz zu lösen und eine parenthetische Verwirrung des Satzgefüges herbeizuführen Die letzte Zeile der Lorenzo-Worte ist präziser und flacher als die



Vorlage, dazu weniger gut dem Wohlklang angepaßt als Schlegels romantische Version. Bei letzterem ist wohl nur heute in den Worten der Jessica eine kleinere Befremdlichkeit durch das Wörtchen *eh'* und vielleicht auch durch den ausklingenden Dativ *Tau* gegeben. Sonst aber feiert die romantische Einempfindung ihren Triumph.

Lorenzo

Der Mond scheint hell, in solcher Nacht wie diese  
Da linde Luft die Bäume schmeichelnd küßte  
Und sie nicht rauschen ließ in solcher Nacht  
Erstieg wohl Troilus die Mauern Troja's  
Und seufzte seine Seele zu den Zelten  
Der Griechen hin, wo seine Cressida  
Die Nacht im Schlummer lag

Jessica

In solcher Nacht  
Schlüpft' überm Taue Thisbe furchtsam hin,  
Und sah des Lowen Schatten *eh'* als ihn  
Und lief erschrocken weg

Die Aufgabe des Kritikers sehen wir primär darin, den Absichten eines Autors Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und die wertvolleren Seiten des Erzielten ins Licht zu stellen. Um auf die sympathische Übersetzungsleistung von Zeynicks, soweit sie bisher gedruckt vorliegt, zurückzukommen, so darf ihr gerne bestätigt werden, daß sie als Zeugnis des einsamen Enthusiasmus eines Außenseiters ihre imponierende Seite hat und oft von erfrischender Eigenständigkeit ist. Wir dürfen der Veröffentlichung der weiteren Shakespeare-Übersetzungen aus seinem Nachlaß mit begründetem Interesse entgegensehen.

Wenn wir bisher das Übersetzungswerk Richard Flatters als Folie benutzt haben und uns diesem hervorragenden Übersetzer weiter zuwenden, so muß zunächst auf den eindrucksvollen Umstand hingewiesen werden, daß wir in seinem sechsbändigen Shakespeare die bisher umfassendste deutsche Shakespeare-Übersetzung als Einzelleistung vor uns haben. In diesem Punkte übertrifft Flatter sogar Wieland und Schlegel. Die romantische Übersetzung ist allerdings so grundlegend und bahnbrechend, daß erst von hier aus eine solche Einzeltat wie die Flatters hat möglich werden können. Nach der grundsätzlichen Seite hat dieser wiederholt, auch im *Shakespeare-Jahrbuch* sodann

in seiner stattlichen Produktion, und schließlich innerhalb der vorliegenden Ausgabe in einführenden Aufsätzen sowie Bemerkungen sich zu den einzelnen Stücken geäußert. Er hat das Verdienst, auf die Wortregiemittel in der Vergestaltung Shakespeares, wie er sie am authentischsten im Text der ersten Folioausgabe zu erkennen glaubt, hingewiesen zu haben. Flatter will den möglichst integralen Shakespeare mit einem Optimum an übersetzerischer Vermittlung desselben. Das wird im Streit um Shakespeare immer eine ragende Tat bleiben. Es wäre kleinlich, seine hervorragende Leistung bemäkeln zu wollen. Dennoch darf auch hier unser obiger Versuch fortgeführt werden. Stichprobenartig auf das pro und contra einzugehen. Wir werden hierbei zunächst bei unserer Besprechung des *Kaufmanns von Venedig* bleiben, um sodann noch von einem anderen Punkte aus, wo wir eine Vergleichsmöglichkeit mit der Übersetzung von Rudolf Alexander Schröder haben, einige zusätzliche Beobachtungen mitzuteilen. Es sei gleich vorweg bemerkt, daß sich weder ein erschöpfendes Vorgehen im Einzelfalle empfiehlt noch der große Umkreis der übrigen Übersetzungen vergleichsweise herangezogen werden kann. Gerade in der Übersetzung der großen Tragödien kommen allerdings einige der schönsten Neuerungen von Flatter in der Gestaltung von Rhythmus, Verslänge und Pausen im Sinne der ‚Wortregie‘ sowie auch seine bemerkenswerte Sprachkraft besonders zur Geltung. Er hat übrigens 24 Stücke Shakespeares, dazu noch das *Morus*-Fragment, übersetzt, wenn wir einmal von den früher erschienenen Sonetten Abstand nehmen. Bisher nicht berücksichtigt sind *Verlorene Liebesmüh*, *König Johann*, die *Heinrich*-Dramen außer *Heinrich IV.*, *Titus Andronicus*, *Coriolan*, *Timon von Athen*, *Pericles* und *Cymbeline*. In zwei Fällen hat Flatter Kürzungen und Zusammenziehungen vorgenommen, nämlich in *Zähmung der Widerspenstigen*, wo ihm nach dem Charakter des Stückes eine ‚geringe philologische Treue‘ angemessen erschien (was wir eigentlich bedauern) und bei dem Doppeldrama *Heinrich IV.*, das er zu einer Bühnenbearbeitung für eine einzige Abendvorstellung ineinandergeschoben hat, wobei er es nach seiner Aussage von dem ‚politischen Gestrüpp‘ des Historischen gesäubert hat.

Kehren wir zum *Kaufmann von Venedig* zurück.

Gut ist Flatter in solchen glücklichen Formulierungen wie

Und dämpf mit ein paar Tropfen kühler Sitte  
 Dein unbändiges Wesen, daß man dort  
 Nicht falsche Schlüsse auf mich selber zieht  
 Und mir die Hoffnungen zerfließen (Bassanio II, 2)

oder in dem wirkungsvollen Einfall

Wie einer, der bei seiner Großmama  
Staatsbesuch macht (Graziano 1b)

auch etwa in

Es braut sich etwas gegen mich zusammen (Shylock II 5)

oder bei der Kästchenwahl in den Worten des Marokko und den treffsicheren Versen des von ihm aufgefundenen Blattes (II 6) Gut auch in der schönen Nuancierung des Beginns der Porzia-Worte in III, 2

Ich bitt Euch, wartet noch, nur ein, zwei Tage,  
Eh' Ihr das Glück versucht

Die Beispiele feinen Regieverstandnisses und schöner Sprachwirkung ließen sich häufen. Andererseits ist man doch gelegentlich überrascht Dingen zu begegnen, die man sich besser oder ausgeglichener hatte vorstellen können. Da sind unschöne Verse wie

Und schön ist sie, oder mein Aug betrügt mich  
(Flutter IV, S 54)  
Zum ersten nie irgend wem kund zu tun (S 60)

Auch wird Naheliegenderes etwas prezios vermieden. Warum gegenüber dem einfachen shakespeareschen Text *Our house is hell*

Die Hölle haust hier (S 45)?

Warum nicht die leichte Vermeidung der Wortwiederholung *plump*

plumpes Blei, mit plumper Warnung (S 55)

wo doch Shakespeare selbst mit *dull* und *blunt* variiert hat? Das Wort „stumpf“ hätte doch nahegelegt und sich nach Klang und Einsilbigkeit durchaus empfohlen. Warum der häßliche, zungenzerbrechende Vers

Daneben greift, wer zu weit schweift, scheint mir (S 62)?

Der Inhalt des Verses scheint am Übersetzer selbst Rache zu nehmen! Die Originalworte Porzias sind keineswegs so kompliziert und klingen vornehmer. Die Wendung *jetzt will ich aufmischen* (S 37) in den Worten des Lancelot für *raise the waters* (nach der Arden-Edition = tears) ist sicher nicht gemeindeutsch und bezieht sich offensichtlich darauf, daß Lancelot den Druck auf

die Tränendrüse ausüben will Der Ausdruck *meiner Seel* (§ 40) in der Sprechweise des Lancelot erscheint auffällig antiquiert Lancelots Spässe im Gespräch mit Bassanio gehen bei Flatter weiter als bei Shakespeare Sie sind gewiß vom Theatergefühl des Übersetzers diktiert, aber stellen zu sehr Erweiterungen ad libitum dar (41) Das doppelte *specify* nicht durch *spezifizieren*, sondern durch *inapplizieren implifizieren* und *amplifizieren* wiedergeben, stellt eine zu krampfhaftige Übersteigerung dar Dagegen ist das im Original nicht vorgesehene *kurz aber lang* amüsant geglückt Andererseits *das Gesuch unpertinert mich selbst* (41) ist irrelevanter als der Text erlaubt Das Gleiche gilt für die Wendung *der Jud ist der inkarnerierte Teufel* (36) für Shakespeares *devil incarnation* Dagegen ist der kurz darauf anzutreffende Flattersche Originalwitz *Der ist stockblind, drei Stockwerke blind* nicht übel Ungelenk und platt sind hingegen die Verse

Dies Kästchen warnt, man soll nicht alles wagen,  
Außer in Hoffnung auf den höchsten Vorteil (55)

Wo bleibt Shakespeares Eleganz? Flatters Neigung zu gelegentlich prägnanterem Ausdruck kommt nicht selten gut zustatten Die Einführung des Terminus *Prazedenzfall* in das juristische Milieu des Stüches ist sicher glücklich Weniger ansprechend scheint es mir zu sein, wenn es in dem Antoniusbrief an Bassanio heißt *Mein Vermögensstand ist völlig herunter* (83) Das gehört nicht zum vornehmen Ausdrucksstil Antonios der hier bei Shakespeare sagt *my estate is very low* Wenig ansprechend finde ich die Verswahl für den Kästchenzettel Arragons

Siebenmal ward ich dem Feuer vermählt (62)

und besonders das aus der Fassung geratene Lied

Woher kommt Liebe? Sag wenn du's weißt!  
Kommt sie von Herzen, kommt sie vom Geist?  
Sag, wovon lebt sie, die Liebe?

vgl Shakespeare

Tell me where is Fancy bred,  
Or in the heart, or in the head?  
How begot, how nourished?

Flatters Verse und seine Fortsetzung sind hier außerdem tiefend sentimental  
 Bis auf das spätere *Totenglockchen bim bim bim* finde ich Schlegel immerhin  
 besser

Sagt woher stammt Liebeslust?  
 Aus den Sinnen, aus der Brust?  
 Ist euch ihr Lebenslauf bewußt?

Die von Flatter gewählte Lesart *naughty terms* statt *naughty times* in  
 III/2/18 ist weder durch irgendwelche Varianten noch durch frühere Emen-  
 dationen gestützt Flatter übersetzt

— oh diese harte Vorschrift,  
 Sie hindert uns, zu tun was unser Recht ist!

Dies ist doch wohl zu juristisch und eliminiert das bei Shakespeare immer  
 anzutreffende Motiv eines der Tragik nahestehenden Zeitbegriffes  
 In V/1/263 möchte Flatter obszöner interpretieren als der Text es eigentlich  
 zuzulassen scheint Auf Nerissas Scherzlüge daß sie sich nächtlicherweise mit  
 dem kleinen Schreiber eingelassen habe, antwortet Graziano bei Shakespeare

Why this is like the mending of highways  
 In summer where the ways are fair enough!  
 What are we cuckolds ere we have deserv'd it?

Flatter übersetzt (und rechtfertigt die Übersetzung in einer Anmerkung)

Was —! Das sieht aus — will einer Strümpfe stopfen  
 Wenn sie noch neu sind, völlig ungebraucht?  
 Setzt man uns Hörner auf noch eh' wir selber — ?

Flatter bemerkt, daß trotz des obszönen Sinnes das Bild für den heutigen  
 Menschen unklar geworden sei und kritisiert Schlegels wörtliche Übersetzung,  
 die von „Wegebesserung“ spricht „wann die Straßen gut genug“ Die vor-  
 liegende Übersetzung, die den Sinn deutlich mache, sei freilich unanständig,  
 aber nicht mehr als das Original Wenn man dem Graziano, der alles, nur  
 nicht grazios sei, die Obszönität nehme, worauf beziehe sich dann Portias  
 Verweis, er solle nicht so unfein reden? J R Brown (*Arden Edition* 1955)  
 verweist freilich u a auf *Romeo* III/2/134 *a highway to my bed* Trotzdem  
 scheint mir die Erklärung von Nikolaus Delius die beste „Graziano ver-  
 gleicht mit der überflüssigen Verbesserung der Wege im Sommer die vermeint-  
 liche Hahnreißerei, die Bassanio und er vor der Zeit sich gefallen lassen  
 sollen“ Die Entgegnung Grazianos soll doch etwa beinhalten „Das war aber

doch höchst überflüssig so wie Wegebesserung im Sommer " Zu einer Verstärkung der Obszönität liegt meines Erachtens kein Grund vor, denn Grazianos letzter Satz genügt für den Verweis durch Portia *Speak not so grossly* Solche Verstärkungen drastischer Zusammenhänge begegnen auch sonst bei Flatter In *Troilus* V/1/22 kann man von Flatter sagen He out-Shakespeares Shakespeare Für die Wendung *such preposterous discoveries* auf die Beziehung zwischen Patroklos und Achill gemünzt (Baudissin *so widernatürliche Entdeckungen*) wird in unbegründeter Vergrößerung der Obszönität eingesetzt *Diese Forschungsreisenden die neue Verkehrswege ausforschen* Das scheint doch eine unnötige Detaillierung zu sein

Wenden wir uns diesem Drama *Troilus and Cressida* weiter zu<sup>1</sup> Stellen wir vorweg fest daß die Fähigkeit des Übersetzers, Schwierigkeiten zu entflechten, die Eingängigkeit und Sprechbarkeit zu erhöhen, sowie die Bewältigung des schwierigen Werkes im Ganzen als bemerkenswerte Aktiva zu buchen sind Im folgenden einige konkrete Beobachtungen Die Wendung *as when the sun doth light a storm* (I/1/37) mag zwar unabhängig vom Text in Flatters Übersetzung schon anmuten (*so wie wie die Sonne Wolken übergoldet*) auch richtiger als bei Baudissin (*wie die Sonn im Sturme leuchtet*) ist aber bei R A Schröder<sup>2</sup> (*wie wenn ein Sonnenblitz den Sturm erhellt*) in charakteristischerem Umriss getroffen Die Dynamik des Bildes wird bei Flatter gemildert Knapp und treffend ist Flatters Wiedergabe *Die Disziplin ist in Verfall geraten* für *The specialty of rule hath been neglected* (I/3/78) Schroder scheint diesen Vers nicht übersetzt zu haben

Flutter liebt es das Persönliche und Konkrete an die Stelle des Abstrakten zu setzen was etwas von der barocken Eigenart mancher Wendungen hinwegnimmt I/1/ 88

Schreihälse schweigt! Schweigt, krächzende Trompeten!

An sich kraftvoll Wir ziehen jedoch Schroder vor

Schweig', widriges Gelärm! Schweig', rauher Schall!

An Abweichungen und Zusätzen fällt etwa folgendes auf

I/2/218      what sneaking fellow comes yonder?

Bei Flatter heißt es zu matt *Bürschlein* Gut Baudissin *Duckmauser* und Schröder *Schleicher* (das Beste!)

I/2/248      Ay a minc'd man

<sup>1</sup> Die folgenden Nachweise verdanke ich Fraulein Karen Kramp Freiburg — <sup>2</sup> *Troilus und Cressida* Mit Zeichnungen von E R Weiß Maximilian Gesellschaft Hamburg 1949

Hier wird von Flatter ein Bild eingeführt, das mit dem Original kaum mehr etwas zu tun hat

Ja, wie bei der Blutwurst! — vorsichtig braten

Mindestens ist Schröders Äquivalent bündiger

Also lauter Pfefferkuchenmänner! In den Ofen mit ihnen

Baudissin ist hier der einzige, der das bei Shakespeare anschließende Wortspiel wiederzugeben versucht

O ja, ein Mengelmus von einem Manne und so in der Pastete gehackt und gebacken gibts ein Mus von lauter Mängeln

Unsere beiden modernen Übersetzer verzichten auf das Wortspiel. Gar nicht einleuchtend erscheint I/2/278, dort wird ausgesagt daß Frauen als Engel gelten so lange sie umworben werden. Bei Flatter heißt es befremdenderweise *Engel müssen schweben*. Schröder befließigt sich ähnlicher Knappheit und trifft besser den Sinn *Wer wirbt nennt uns vollkommen* (ein kleiner Verzicht auf die sprichwortliche Generalisierung wird allerdings in Kauf genommen)

I/3/41            bounding between the two moist elements

Flutter weicht ab *zwischen Luft und Wasser* Schröder

da siehe, fürcht

Die starkgerippte Bark den flüssigen Berg

Und springt von feuchtem Schwall zu feuchtem Schwall

Wie Perseus' Gaul

In I/3/155 opfert Flatter das Bild vom Dialog zwischen Fußtritt und Bühnenbrettern

Hört er das Holzgeklapper, das sein Fuß  
Pomphaften Schrittes aus den Brettern holt

Vergleiche dagegen Schröder

Wenn es die Zwiesprach hört, die holzerne,  
Von Fußstapf und von bretternem Gerüst

II/2/19 gibt der Übersetzer die Vorstellungen des Messens und der Zahl preis, dabei hat gerade das Abmessen des Wertes des Krieges den Zweck Vernunft und Maß gegenüber der Leidenschaft und Maßlosigkeit ins Treffen zu führen

Tausende fielen, jeder unserm Herzen  
 So lieb wie Helena, sie war'n ja unser!  
 Zahlten wir mit den unsern solchen Zoll

Hier geht die Präzision des Originals verloren Flatters Eingangigkeit geschieht auf Kosten der Treue und des Sinngefüges

An einer gewissen Freizügigkeit des Schimpfvokabulars wird niemand Anstoß nehmen wollen, wenn auch *Fresse* für *face* oder *Heuochse* für *elephant* und *Spucknapf* für *fragment* eingesetzt werden

Es sei erlaubt einige weitere Übersetzungseigentümlichkeiten zu bezeichnen

III/2/182      when waterdrops have worn the stones of Troy

Flutter übersetzt *Wenn Regenpfützen stehn, wo Troja stand* Das ist zwar abweichend, aber nicht suggestiver als die Vorlage Schroder rettet die mitbeteiligte Vorstellung vom allmählichen Verwitterungsprozeß in der Zeit mit seiner Fassung *Wenn Wassertropfen Trojas Stein gehohlt*

Einige Zeilen vorher geht die Symmetrie der Entsprechungen in Troilus' Liebesschwur bei Flutter verloren

So treu wie Stahl — wie Tag dem Lichte treu —  
 Wie Eisen dem Magnet — treu wie zwei Täubchen —

Er läßt ein tertium comparationis aus (*as plantage to the moon*) und stört sowohl Rhythmus wie Gleichmaß durch die unzuweckmäßige Wiedergabe von *as turtle to her mate* Hier ist Schroder zweifellos besser

Als treu wie Stahl, wie Pflanzenwuchs dem Mond  
 Sonnenschein dem Tag, Turtel dem Tauberich  
 Das Eisen dem Magnet, die Erd dem Schwerpunkt

Zu den Auslassungen von Flutter zählt die Preisgabe des gesamten Prologs In IV/4/144 wird auf zwei Zeilen verzichtet

Yea with a bridegroom's fresh alacrity  
 Let us address to tend on Hector's heels

Der dramatische Funktionswert des Bildes des Bräutigams ist selbst hier am Rande nicht ohne Belang Flutter schließt dabei ein Kompromiß zwischen Folio und Quarto Gemäß der Quarto müßte er konsequent die sämtlichen fünf letzten Zeilen auslassen



Eine Schwachung des Gemeinten ergibt sich

V/3/12

For I have dreamt

Of bloody turbulence and this whole night

Hath nothing been but shapes and forms of slaughter

Wenn Flatter übersetzt

Mir träumte heute

Von blutigem Gewirr, die ganze Nacht

War nichts als Totschlag Metzelei und Blutbad

so ist das zwar im Sinne inhaltlicher Benennung richtig, entbehrt jedoch des undeutlichen Umrisses der nachtlischen Traumphantome Suggestiver ist hier schon die Verbalisierung der Tätigkeiten in R A Schröders Übertragung

Mir träumte

Von wild vergossnem Blut, die ganze Nacht

Sah nur gespenstig Morden, Würgen, Metzeln

Mir scheint, daß darüber hinaus Baudissins Übersetzung den Vorzug verdient wenn es bei ihm heißt

denn mir träumte

Von blut'gem Wirrwarr, und die ganze Nacht

Sah ich Phantome nur und Mordgestalten

Hier und da muß Flatter eine Verblassung der Wiedergabe angekreidet werden so wenn Cassandras gespensterhafte Vision von den *witless antics* des packenden Eindrucks dadurch beraubt wird, daß von *sinnlosem Aufruhr* die Rede ist Vergleiche hier Schroder

Schau, wie Verzweiflung Graun und Seelenangst

Wie Wahnsinnsfratzen durcheinanderwirren (V, 3, 86)

Bei leitbildhaften Zusammenhängen wird gelegentlich nur die reale Vordergrundigkeit einbezogen, z B V/3/110

Go, wind to wind, there turn and change together

Flutter Wind flieh im Wind — da dreh dich überschlag dich!

Hier gehen Poesie und Symbolik verloren Vergleiche Schröder

Geht Wind zu Wind kreist und verweht selbender

Auch Baudissin ist hier nicht schlecht

Geh Wind zum Wind da dreht und wirbelt fort

(Mit diesen Worten zerreißt Troilus den Brief der ungetreuen Cressida )

Gegen Schluß des herrlichen fünften Aktes leistet sich der Übersetzer eine nicht recht einzusehende und verflachende Freiheit

V/10/29 Strike a free march to Troy With comfort go,  
Hope of revenge shall hide our inward woe

Dieser aufbaumende letzte Ruf des Troilus wird hier zugunsten einer zahmen Fassung preisgegeben wenn es bei Flatter heißt

Wenn auch des Himmels Zorn uns Hector nahm,  
Hoffnung auf Rache mildert unsern Gram

Wir geben auch hier Rudolf Alexander Schroder das Schlußwort

Brecht euch die Bahn gen Troja faßt ein Herz!  
Hoffnung auf Rache hull den inneren Schmerz

Wir beanspruchen für uns kein Monopol des Geschmacks Flatters Übersetzung hat ihre sehr starken Seiten und ihre großen Verdienste im geschlossenen Zusammenhang großer Partien und im großen Wurf des Ganzen treten sie deutlicher hervor Sie hat auch einige Schwächen Wenn wir ihr für *Troilus und Cressida* die sprachgewaltige und meist texttreuere Übertragung von Rudolf Alexander Schröder vorziehen, so geschieht dieser abmessende Vergleich freilich gegenüber einer besonders überstrahlenden Dichterleistung Aber Bedeutendes sollte man an Bedeutendem messen Daraus darf die Entschuldigung für das Unterfangen der vorliegenden Kritik begründet werden

#### IX Weitere eingegangene Schriften

(Besprechungen vorbehalten bzw in Vorbereitung)

Wolfgang Clemen, Clares Traum und Ermordung (Shakespeare Richard III 1,4) Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1955, Heft 5, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1955 Preis DM 4 50 46 S

Arno Esch Englische religiöse Lyrik des 17 Jahrhunderts Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1955, 225 S, kart DM 19 50

- Robert Adger Law, *The Chronicles and the Three Parts of Henry VI*  
Reprinted from *The University of Texas Studies in English*, Volume  
XXXIII, 1954, 20 S
- Robert Adger Law, "Genouestan Gawles" and "Red-Shanks", Reprinted from  
the 1953 Proceedings Texas Publications of the Conference of College  
Teachers of English, Published 1955 4 S
- Robert Adger Law, *Shakespeare's Historical Cycle Rejoinder*, Reprinted from  
*Studies in Philology*, LI, 1, January 1954, 2 S
- Mohammad Ali Jazayery and Robert Adger Law, *Three Texts of King Lear*  
*Their Differences*, Reprinted from the *University of Texas Studies in*  
*English*, Volume XXXII, 1953, 13 S
- Robert Adger Law, *Sixteenth-Century Chronicles in the University of Texas*  
*Library*, in "The Library Chronicle of the University of Texas",  
Vol V, No 1, Austin, S 9—16
- L Borinski, *Das politische Denken des englischen Humanismus*, Sonderabdruck  
aus "Studium Generale", 6 Jahrg, Heft 7 1953, Springer Verlag,  
Berlin, S 424—434
- Gerhard Müller-Schwefe, *Wandlungen des Shakespeare Bildes im 20 Jahr-*  
*hundert*, Sonderdruck aus der Zeitschrift *Die Neueren Sprachen*, Heft 10,  
Jahrgang 1954, Moritz Diesterweg, Frankfurt a M, S 433—445
- Horst Oppel *Die Gonzalo-Utopie in Shakespeare's Sturm* Sonderdruck aus  
*Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistes-*  
*geschichte* Jg 28 1954, Heft 2, S 194—220
- Rudolf Stamm *Die moderne Shakespeare-Forschung und das lebende Theater*  
*in England*, aus *Neue Schweizer Rundschau* Juni 1954, 12 S
- Ernst Leisi, *Shakespeare neu übersetzt*, *Neue Züricher Zeitung* 24 August  
1954
- E Th Sehrt, *Shakespeare und die Ordnung* Veröffentlichungen der Schleswig-  
Holsteinischen Universitätsgesellschaft, Neue Folge Nr 12, Ferdinand  
Hirt, Kiel, 1955 28 S
- Rudolf Stamm, *Hamlet in Richard Flatter's Translation*, aus *Review of*  
*English Studies*, 1955, S 1—20

Friedrich Knorr, Shakespeares Maß für Maß, Jahresgabe der Coburger Dienstagsgesellschaft, 1955, 45 S

J Paul Brack, Shakespeare deutsch für unser Jahrhundert, (über Richard Flatters Übersetzungen), Nationalzeitung Basel, 11 Dezember 1955

Siegfried Korninger Zu Ben Jonsons Römerdrama Sejanus, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Bd IV, 1956, S 99—109

Leslie Hotson, Shakespeare's Arena, Reprinted from the July Number of the Sewanee Review 1953, Sl 1—15

J Isaacs Shakespeare's Earliest Years in the Theatre, From the Proceedings of the British Academy Volume XXXIX, London, Geoffrey Cumberlege, S 119—138 3 s 6 d net

#### EINZELBESPRECHUNGEN

SHAKESPEARE Opere Bucuresti 1955 Erste rumänische Gesamtausgabe, eingeleitet von Mihnea Gheorghiu Band 1 und 2

Band 1 dieser im Erscheinen begriffenen Ausgabe enthält *König Johann* die *Komodie der Irrungen* und *Romeo und Julia* der zweite bringt *Richard II*, den *Kaufmann von Venedig* und *Julius Caesar* Offenbar ist beabsichtigt, in jedem Band Historien, Lustspiele und Tragodien in chronologischer Folge abwechseln zu lassen wobei allerdings die Historien in der Folge ihres geschichtlichen Inhalts angeordnet sind „Die Historien“, so rechtfertigt der Herausgeber diesen Modus, „geschrieben in der patriotischen Absicht im Zuschauer seiner Zeit zeitgemäße Gefühle zu wecken durch die lebhaft und dramatische Darstellung vergangener Erschütterungen, schließen mit einer optimistischen Vision denn das Ende dieser gewaltigen Epopöe verkundet den Frieden und die Freiheit des zu einem Nationalstaat gewordenen Vaterlandes“

Man wird mit einer Würdigung der Leistung der einzelnen Mitarbeiter zweckmäßig warten, bis das Gesamtwerk vorliegt Soviel darf schon jetzt gesagt werden daß sich die Bearbeiter mit Glück bemüht haben, nicht nur sinngetreu zu übersetzen sondern auch den wechselnden Formen der Sprache des poetischen Stiles und des Verses gerecht zu werden Dabei ist es eine Freude, zu sehen wie zwanglos sich die rumänische Sprache mit ihrer weichen Klangfülle jeder Stimmung des Originals anschmiegt und in ihrer volksnahen Ursprünglichkeit auch der erstaunlichsten Wortakrobatik Shakespeares gerecht zu werden vermag

Die Einführung — nur von ihr soll also heute die Rede sein — wendet sich offenbar vornehmlich an die Laien unter den rumänisch sprechenden Shake-

spearebegriffen. Dabei ist es erstaunlich, was der Verfasser auf knapp 50 Seiten unterbringt: eine Biographie mit manchen sonst nicht verzeichneten Einzelheiten, eine Skizze der literarischen Situation vor und um Shakespeare, eine ausgezeichnete, fast hymnisch beschwingte Abhandlung über Shakespeares Stil, eine Analyse der hauptsächlichsten Dramen und, alles durchdringend das zu erwartende Kernstück: eine kritische Untersuchung der gesellschaftlichen Zustände. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die dabei angewandte Methode die des historischen Materialismus ist. Also der Versuch, das geistige, künstlerische Geschehen einer Epoche als Funktion des wirtschaftlichen Geschehens zu verstehen und zu erklären.

Shakespeare gehört nach Gheorghiu zu der jüngeren Schicht der „Humanisten“, die die Freiheitsrechte des Individuums, die Würde der Persönlichkeit nicht mehr in erster Linie gegen die Bindungen der Feudalzeit verteidigen müssen — dem endgültigen Todeskampf der Feudalaristokratie wohnen wir in der Epopöe der Historien bei —, sondern gegen die von der „Akkumulation des Kapitals“ und dem brutalen Geschäftsinteresse der Bourgeoisie drohende Gefahr. Shakespeare steht zwischen den Zeiten — nur nicht, wie die bürgerlichen Biographen es ausdrücken, zwischen den geistigen Epochen der Renaissance und des Barock, sondern zwischen den Epochen der feudal-mittelalterlichen und der neuzeitlichen Wirtschaftsweise. Und das, wenn auch unbewußte Gefühl dieser geistigen Heimatlosigkeit, die Einsicht in die Widersprüche und Gebrechen, die diese antithetische Gesellschaft zeitigen muß, erklärt die tragische Gemütsverfassung, die Verbitterung, die ihm die Feder beim Niederschreiben seiner großen Tragödien geführt hat. Diese These zieht sich durch die Analyse aller Dramen hindurch. Typisch die Ausführungen über König Lear: „Die Entwicklung der Persönlichkeit Lears vollzieht sich so folgerichtig, daß wir anfangs Haß empfinden gegen diesen Despoten, uns im Fortgang des Dramas aber immer mehr mit ihm als Menschen aussohnen und zum Schluß mit ihm von Entrüstung und Haß glühen gegen“ — nun, nicht etwa die Gemütsroheit und Unmenschlichkeit seiner Töchter und Gegenspieler, nein „gegen jene barbarischen Zustände, die Menschen wie Lear zum Wahnsinn treiben“. Seine Gegenspieler wären nämlich die Vertreter der neuen Zeit, Shakespeares Zeit, der „Morgendämmerung des Kapitalismus“, die mit den Worten Glosters charakterisiert wird: „Liebe erkaltet, Freundschaft trugt, Brüder entzweien sich, in den Städten Aufruhr usw.“ Nach Shakespeare trifft die Schuld an diesen Zuständen nun freilich die aus den Fugen gegangene Natur („these late eclipses“), aber hier irrt eben Shakespeare, wenn er Einsicht in die Dialektik des historischen Geschehens besessen hätte. hätte er

die wahre Ursache erkannt „zwei gegensätzliche Welten treten sich in dieser Tragödie gegenüber“

Im Ernst in den Historien wimmelt es von den gleichen, dabei geschichts-  
notorischen Greueln Sind die nun auch alle aus der Zeit der „Morgenröte des  
Kapitalismus“ in das dunkle Mittelalter rückwärts projiziert? Warum muß  
eine im Grunde vernünftige und fruchtbare Idee zur fixen Idee werden?

Einer ähnlichen Analyse unterzieht der Verfasser auch die übrigen Dramen  
In allen ist Shakespeare der Anwalt der vorwärtsweisenden Ideen „für  
Familienbande, die durch Liebe und gegenseitiges Verstehen geknüpft sind“  
(*Der Widerspenstigen Zähmung*), für die „Emanzipation der Frau aus ihrer  
doppelten Knechtschaft“, wie das Recht der Kinder selber über ihre Zu-  
kunft zu bestimmen“ (*Kaufmann von Venedig*) usw In *Julius Caesar* drückt  
Sh „nicht nur die Forderung des englischen Volkes, sondern aller Völker aus,  
die noch unter dem Joch der feudalen Aristokratie stöhnen“ Aber die nicht  
wegzuleugnende Geringschätzung des Volkes gerade in den Römerdramen?  
„Das ist nicht das Volk!“ ruft Coriolan aus Nein, es ist die aus Lumpen-  
proletariern und den noch nicht zum Klassenbewußtsein gelangten Werktätigen  
zusammengesetzte Masse Und ihre Führer sind eigennützige, klassenver-  
räterische Bonzen

Aus der Gesamtschau zieht der Verfasser das Fazit nicht nur die Historien  
enden mit dem Ausblick in eine schönere menschlichere Zukunft sondern auch  
das gesamte Lebenswerk des Dichters Von den letzten Romanzen heißt es,  
daß sie „voll starken Glaubens sind an den Sieg der menschlichen Vernunft,  
welche die Kräfte des sozialen Fortschritts steuert“ „Prospero (der Name sagt  
genug!) verkörpert diesen Glauben an den Sieg der höchsten menschlichen  
Eigenschaften über die atavistischen, kannibalistischen (Caliban!) Instinkte“  
In diesen Stücken werden Menschen der jungen Generation gezeigt, gute und  
reine Geschöpfe wie Miranda, von der Liebe beseelt, unfähig niedriger Ge-  
danken, Menschen berufen eine neue Gesellschaft zu gründen eine sittlichere  
und glücklichere “

So wirbt M. Gheorghiu auf die seinem Leserkreis gemäße Weise für Shake-  
speare und sein Werk und bestätigt damit aufs neue auf welchem Wege man  
sich auch dem Menschen und dem Werke nähert, der Eindruck von Shake-  
spear's überragender Größe ist immer der gleiche

Fritz Behr

\* J. Kuczyński — er gehört zur gleichen Schule wie Gheorghiu — in seiner Einführung  
in Shakespeare ein Lesebuch für unsere Zeit Weimar 1953 meint freilich daß gerade  
dieses Werk mit naiver und nackter Brutalität die englische Kolonialpolitik als eine natürliche  
Sache behandelt (? was sich mit der dialektischen Wunschehrte nicht alles entdecken läßt!)  
Woraus jedenfalls zu schließen ist daß man offenbar auch auf dem Wege der materialistischen  
Geschichtsauffassung zu recht entgegengesetzten Wahrheiten kommen kann

Leo Kirschbaum SHAKESPEARE AND THE STATIONERS 421 S  
Ohio State Univ Press, Columbus, Ohio 1955 (Graduate School Mono-  
graphs Contributions in Languages and Literature No 15)

Leo Kirschbaum hat sich seit Jahren mit der Frage der „guten“ und „schlechten“ Einzelausgaben der Dramen (Quartos) der Zeit Shakespeares beschäftigt (vgl u a seinen Aufsatz *A Census of Bad Quartos* RES XIV, 1938, S 20 bis 45) Daß man aus dem Verlagsrecht der Zeit Kriterien zur Erkenntnis, ob irgendein Einzeldruck der einen oder anderen Gruppe zugehört, gewinnen kann, hatte zuerst A W Pollard, *Shakespeare Folios and Quartos* London 1909, gezeigt Seither hat die Forschung diese Frage nicht mehr aus dem Auge gelassen, ganz eindeutige Aufschlüsse sind aber noch nicht gefunden worden

Für die Shakespeare-Forschung ist sie vor allem für die Textkritik wichtig Bieten etwa „gute“ Quartos eine verlässlichere Textüberlieferung als die Folio, soll sich also ein moderner Herausgeber eher an sie als an diese halten? Welche Quartos sind nun wirklich als „gut“ anzusehen? Können wir aus dem Verlagsrecht Kriterien ableiten die Anhaltspunkte dafür geben anzunehmen, daß der Text für einen Quartodruck von den Schauspielern oder dem Autor einem Verleger zur Verfügung gestellt wurde? Thomas Heywood hat ja in seiner *Epistle* zu *The English Traveller* 1633 gesagt, daß die Schauspieler es gegen ihren eigenen Vorteil halten, daß Dramentexte in Druck kommen (zitiert bei E K Chambers, *Elizabethan Stage* III, S 339) Ben Jonson hat nichtsdestoweniger einige seiner Dramen selbst in Druck bringen können, er scheint aber ein Ausnahmefall zu sein Shakespeare hingegen scheint sich an die Gepflogenheiten der Schauspieler gehalten zu haben, wenn er auch gewiß als hervorragendes Mitglied seiner Gesellschaft seine Kollegen für eine Drucklegung gewinnen können hätte Erst 7 Jahre nach seinem Tode haben sie dann seine Werke herausgebracht, als erste Gesamtausgabe der Werke eines Dramatikers, denn auch Ben Jonson konnte für seine, selbst besorgte, von 1616 nicht alle bereits aufgeführten Werke erhalten

Das wichtigste Hilfsmittel zur Erkenntnis der Gebahrung der 1557 inkorporierten Zunft der Buchdrucker und Buchhändler (*Stationers Company*) ist außer Erlässen königlicher Behörden und dem Text des Inkorporierungstatuts (*Charter*) bekanntlich das Register der Gesellschaft (*Stationers Register* Neudruck von Edward Arber, 5 Bde London und Birmingham 1875—94) in welchem der Schreiber der Gesellschaft seitens der Zunftmitglieder zur Drucklegung angemeldete Druckschriften gegen eine Gebühr von 6 d eintrug Die von der Gesellschaft selbst hierüber erlassenen Vorschriften (*ordinances*) sind

uns nicht erhalten A W Pollard hatte nun festgestellt, daß diese Eintragungen bei ausgesprochen „schlechten“ Quartos Shakespearescher Dramen nicht ganz in Ordnung sind oder ganz fehlen Dies war nun ein rein bibliographisches Kriterium zur Feststellung der „Gute“ eines Quartos Kirschbaum bezweifelt seine Stichhaltigkeit und überprüft dazu in seinem zweiten Kapitel (S 25—86, das erste Kapitel bespricht das Problem der Quartotexte im Allgemeinen) das Gebahren der Zunft soweit wir es aus den Erlassen den Eintragungen und der Drucklegungen der Zeit erkennen können Daß der Inkorporierungsbrief (*charter*) der Zunft von 1557 (abgedruckt S 32) nur eine bessere Überwachung des Druckgewerbes beabsichtigte und daher die Zahl der Buchdrucker beschränken und sie zunftmäßig organisieren wollte ist aus den ersten Zeilen dieser Urkunde klar und nie bezweifelt worden Genaue Vorschriften über die vor der Drucklegung einzuholende Lizenz wurden 1559 vom ersten Parlament unter Elisabeth erlassen sie wurden aber, weil allzu umständlich, nicht genau gehandhabt Erst ein Erlaß des Star Chamber von 1586 (s S 34) machte den Lizenzierungsvorgang einfacher und diese Vorschriften setzten sich allmählich durch, ganz klar sind sie aber auch weiterhin nicht, besonders was die Drucklizenz für Dramentexte — die ja vor der Einführung schon vom *Master of the Revels* zensuriert wurden — und andere unbedeutende Druckwerke, wie Balladentexte betrifft Was bedeutete nun die Eintragung ins *Stationers' Register*? Die gemeinhin angenommene Ansicht, daß sich durch sie der Verleger oder Drucker gegen Nachdruck seines Druckwerkes sicherte, trifft für die Zeit nach 1586 oder bald darnach sicherlich zu (s S 58 ff), wenn auch weiterhin gelegentlich Druckwerke — selbst aus den Offizinen von Funktionären der Gilde (s S 65 unten) — ohne diese Eintragung erschienen Die Frage ist freilich, was das für Werke waren — und darüber gibt K nicht Bescheid —, denn daß die Eintragung nicht erfolgte, wenn man auf den Schutz gegen Nachdruck aus irgendwelchen Gründen keinen besonderen Wert legte, wäre möglich Der ursprüngliche Zweck des Registers war ja bloß festzustellen, ob die behördliche Drucklizenz für eine Drucklegung vorhanden war und dies geht aus einigen der von K abgedruckten Bescheide des *Court* der Zunft deutlich hervor Für die Lizenz aller durch Zunftmitglieder gedruckten Werke war ja die Zunftleitung verantwortlich Für die Drucklegung der Dramen war nun weiter interessant zu wissen, ob die Zunft auch bei nicht angemeldeten Druckwerken einen Schutz gegen Nachdruck anerkannte Aus dem S 66 abgedruckten Schreiben des Zunftmitgliedes John Bill von 1620 scheint dies hervorzugehen (er nennt die Registrierung *the common and strongest assurance yat Stationers haue*) doch wäre zu bedenken, ob *strongest* hier die Möglichkeit anderer Beweise in sich schließt Bei den Über-



tragungen des Nachdruckrechtes, die K S 67 f abdruckt ist natürlich zu bedenken daß man hierbei nicht nachschaute, ob die übertragenen Werke eingetragen waren oder nicht wie denn die Vorbehalte bei den S 69 ff abgedruckten Registrierungen oder Übertragungen zeigen daß man dies nicht getan hatte Ganz überzeugend sind also Kirschbaums Ausführungen, daß man einen Nachdruckschutz auch ohne Eintragung anerkannte nicht

Das dritte Kapitel *Surreptitious Publication in Shakespeare's Day* (S 87—153) bringt nichts wesentlich Neues Daß Autoren keinen Schutz gegen Nachdruck ihrer Werke hatten und nichts unternehmen konnten, wenn ein Verleger einen schlechten Text irgendwoher bekommen hatte, den er dann auf den Markt brachte, weiß man schon lange Beschränkt geschützt wurde literarisches Eigentum erst durch das Gesetz von 1709 Kirschbaum hat daher gewiß recht, wenn er die Verleger der Zeit die ohne Einverständnis oder ohne Bezahlung von Honoraren Werke eines Autors in Druck brachten, gegen den Vorwurf, sie seien *knaves and rascals* gewesen, verteidigt (S 148) Der Vorwurf unehrlicher Reklame trifft höchstens zu, wenn sie Werke einem bekannten Autor zuschrieben, die nicht von ihm stammen, aber wer weiß ob sie nicht hierbei oder selbst bei der Veröffentlichung ausgesprochen schlechter Texte von einem Lieferanten solcher irreführt wurden, dem dann dieser Vorwurf wirklich zukommt Sie waren eben allzusehr auf ihr Geschäft bedacht, ohne dazu das immerhin notige literarische Urteilsvermögen zu besitzen oder lange nachzufragen Im Laufe der Zeit scheint dies allerdings besser geworden zu sein In seinem vierten Kapitel (S 155—253) *A Conjectural History of the Relations between Shakespeare's Fellows and the Stationers* 1594—1623 versucht K dann, auf Grund seiner vorher niedergelegten Ansichten eine fortlaufende Darstellung des Verhältnisses zwischen Shakespeares Kameraden und den Druckern seiner Dramen zu geben Es handelt sich nur um diese, die beiden Epen hatte ja Sh bei seinem Landsmann Richard Field anscheinend selbst in Druck gegeben von Jaggards *Passionate Pilgrim* handelt er im Zusammenhang mit anderen unauthorisierten Drucken S 116—8 und von der Sonnetteausgabe durch Thomas Thorpe S 149—152, wobei er W H *the online begetter of these unsung sonnets*, mit Sidney Lee für denjenigen hält, der Thorpe den Text verschaffte Diese Geschichte der Dramendrucke ist wie K selbst sagt (S 155) „*highly hypothetical*“, sie scheint ihm aber doch „*the best explanation of the available evidence*“ zu sein Von den bisherigen Ansichten weicht sie in einigen Einzelheiten allerdings grundlegend ab In der Aufzählung der „guten“ Quartos Shakespearescher Dramen S 156 f folgt er zwar den Ansichten von W W Greg, *The Editorial Problem in Sh* (Oxford 1942, 2nd ed 1951) und zählt 11 solcher auf läßt aber die immerhin sehr

wichtige Feststellung aus, daß nur 6 dieser (*Romeo and Juliet* 1 *Henry IV* *Love's Labours Lost*, *Merchant of Venice* *Much Ado about Nothing* *Midsummer Night's Dream*) mit unbedeutenden Änderungen Grundlage des Folio-textes wurden, während bei den anderen diese Änderungen weitergehend sind. Dies beweist doch, daß die Herausgeber der Folio nur diese 6 Quartotexte als *True Originall Copies* ansahen, die sie nach dem Titelblatt abzdrukken behaupten. Es wäre ja möglich, daß sie auf diese Quartos gegriffen haben, weil ihnen kein anderer Text mehr zur Verfügung stand, aber man hatte solche sicher sorgfältig aufgehoben, wenn man die Quartos nicht als vollwertigen Ersatz angesehen hätte. Bei den anderen 5 von K genannten „guten“ Quartos (*Richard III*, dessen Quarto Pollard als *doubtful* bezeichnet, rechnet K zu den „schlechten“) weicht der Foliotext doch beträchtlich ab (*Titus Andronicus* *Richard II* 2 *Henry IV* *Hamlet* *Troilus and Cressida*); hier haben also die Herausgeber zumindest eine Kollation mit den Bühnentexten nötig gefunden, soweit sie diesen nicht überhaupt zur Grundlage des Neudruckes in der Folio nahmen. Bei *Richard II* handelt es sich allerdings hauptsächlich um den Text der Abdankungsszene (IV, 1, 154—318), die in Quarto 4 von 1608 zum erstenmal, wohl wegen eines Zensurstriches, erscheint und zwar in einem schlechten Text; sonst sind es hauptsächlich Striche, die im Bühnenexemplar vorgenommen worden sein können, auch wenn ein Quarto als solcher benutzt wurde. Ebenso sind es im *Hamlet* hauptsächlich Striche, wie L. L. Schucking *Über einige Nachbesserungen bei Sh.* (Ber. d. sächs. Akad. phil. hist. Kl. Bd. 95, Heft 1, Leipzig 1943) gezeigt hat (K hat diesen lehrreichen Aufsatz übersehen), bei den anderen aber um mehr. Man hat diese Quartos also nicht als vollwertige Bühnenexemplare angesehen. Warum? Statt dessen teilt K die „guten“ Quartos in zwei Gruppen nach bibliographisch erschlossenen Gesichtspunkten ein (S. 157) und zwar A, solche, die nach einem „schlechten“ Quarto herausgekommen sind, oder deren Drucklegung von der Gesellschaft aus Angst vor einem Raubdruck erzwungen wurde (*those texts which were forced from the company by fear of a surreptitious publication*), nämlich *Love's Labours Lost*, *Romeo and Juliet*, *The Merchant of Venice*, 2 *Henry IV*, *Much Ado About Nothing*, *Hamlet* und B, solche, bei denen keine äußerliche Verbindung zwischen Verlegern und Schauspielern erweisbar ist (*for which no external connection between publisher and actors can be posited*), nämlich *Titus Andronicus*, *Richard II*, *A Midsummer Night's Dream* und 1 *Henry IV*. Kirschbaums ausführliche und geistreiche Darlegungen zu diesem Einteilungsgrundsatz sind nun gewiß interessant zu lesen, es hängt aber doch vieles davon in der Luft. Warum waren z. B. die Schauspieler nicht gezwungen, *As you like it* aus Angst vor einem Raubdruck in Druck zu geben, wohl aber *Much Ado*, wo sie doch für

beide in gleicher Weise am 4. August 1600 eine „*staying entrance*“ ins *Stationers Register* erwirkten (s. S. 213 und die folgenden Ausführungen). Warum ließ man „gute“ Quartos von *Romeo* und *Hamlet* vielleicht auch von *Love's Labour's Lost* auf „schlechte“ folgen, aber nicht auf die „schlechten“ von *Merry Wives* und *Henry V* oder *King Lear* und *Richard III*, deren Quartos K. auch zu den schlechten rechnet? Da müssen doch wohl andere Gründe als rein geschäftliche maßgebend gewesen sein, und man darf wohl mit Recht vermuten, daß Shakespeare selbst irgendwie Einfluß genommen hat, der von K. nirgends erwähnt wird. Er war doch ein hervorragendes Mitglied seiner Genossenschaft und war sich doch gewiß bewußt, mit seinen Dramen etwas Gutes geleistet zu haben, wenn er auch bescheidener als Ben Jonson auf literarischen Ruhm nicht so Wert legte. Im Einzelnen auf alle Darlegungen des Verf. einzugehen, würde viel zu weit führen. Wertvoll ist vor allem auch, daß er die Druckgeschichte anderer Dramen als solcher Shakespeares mitbehandelt. Ein gutes Nachschlagematerial bieten weiter die beiden Appendices A über die Druckgeschichte aller als „schlecht“ erkannten Quartos der Zeit und B über die kaufmännische Tätigkeit aller an dem Druck und Verlag der schlechten Quartos beteiligten Drucker und Verleger. Die zahlreichen Anmerkungen zeigen, wie gründlich er sich in der reichen Literatur über den behandelten Gegenstand umgesehen hat.

Karl Brunner

STUDIES IN BIBLIOGRAPHY (Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia) Vol. VI (1954), ed. Fredson Bowers. Charlottesville, Va. 1953. 288 S. Für Mitglieder \$ 4.50, für Nichtmitglieder \$ 6.—

Von den 22 Artikeln des vorliegenden Bandes beschäftigen sich drei mit Shakespeare selbst betreffenden Fragen, ein weiterer — John Russell Brown: *The Printing of John Webster's Plays* S. 117—140 — hat für den Shakespeare-Forscher insoweit Interesse, als Webster's *The White Devil* 1612 von dem gleichen Buchdrucker Nicholas Okes gedruckt wurde, wie das sog. 'Pied Bull'-Quarto (Q<sub>1</sub>) des *King Lear* von 1608 und das Quarto von 1622 (Q<sub>1</sub>) des *Othello*; man also die Art dieses Druckes für die Gewohnheiten der Offizin zum Vergleich heranziehen kann. Weiter ist Webster's Vorrede zu diesem Druck deshalb lehrreich, weil er darin behauptet, er bringe das Drama in Druck, weil „andere vor ihm dasselbe getan hatten“ (er meint wohl vor allem Ben Jonson, der bereits vorher einige seiner Dramen drucken ließ und sich bei der Ausgabe von *Every Man out of his Humour* 1600, des *Poetaster* 1602 und des *Sejanus* 1603 auch ausdrücklich an die Leser des Stückes gewendet hatte) und „in der langweiligen Winterszeit in einem offenen und dunklen Theater“ (das Drama war von den *Queen's Majesty's Servants* im

Red Bull' gespielt worden) keine hinreichende und verständnisvolle Zuhörerschaft gefunden hatte' Auch wenn man diesen Worten des Autors nicht voll Glauben schenkt, werfen sie auf die Schwierigkeiten, unter denen Auführungen in London damals zu rechnen hatten Licht

Die Shakespeare unmittelbar betreffenden Artikel behandeln Fragen der Textüberlieferung, die sich durch bibliographische Methoden lösen oder aufklären lassen Fredson Bowers *Shakespeare's Text and the Bibliographical Method* (S 71—92), der Abdruck eines am 4. März 1953 im Bedford College in London gehaltenen Vortrages, bespricht diese bibliographischen Methoden im allgemeinen und gibt klare kritische Darlegungen darüber, was sich durch sie für die Fragen der Textüberlieferung — also für Textherausgeber für die Gestaltung des Textes — erreichen läßt Mit Recht weist er darauf hin, daß ein genauer Vergleich der Quartotexte, die für die Folioausgabe als Druckvorlage benützt wurden, zur Aufhellung von Druckfehlern viel beiträgt und wie wichtig es ist, die Gewohnheiten der verschiedenen Setzer der Folio zu studieren und auseinanderzuhalten Man muß sich freilich bei diesen Methoden von allen spekulativen Erwägungen fern halten, die, so geistreich sie auch sein mögen, nur allzuleicht zu Fehlschlüssen führen

Alice Walker (bekannt durch ihr aufschlußreiches Buch *Textual Problems of the First Folio*, Cambridge 1953) *The Folio Text of 1 Henry IV* (S 45—59) untersucht die Abweichungen des Foliotextes dieses Dramas von dem des Qs (1613), die mit Korrekturen als Druckvorlage diente, in Hinblick auf die zwei am Satz des Foliotextes beteiligten Setzer Sie weichen voneinander im Umfang der Abweichungen von der Druckvorlage stark ab, was natürlich für die Verlässlichkeit des Foliotextes je nachdem, welcher Setzer beteiligt war, sehr wertvoll ist

Charlton Hinman *The Proof-Reading of the First Folio Text of Romeo and Juliet* S 61—70 bringt neue Ergebnisse seiner genauen Kollationsarbeit an den 79 Ausgaben der ersten Folio in der Folger Shakespeare Library in Washington D. C., über die er *Shakespeare Quarterly IV* (1953), S 279—288 (s. *Sh Jb* 91, S 287) berichtet hatte In der Ausgabe No. 50 der Folger Library fand er (Faksimiles sind beigegeben) auf S 62 und S 71 Korrekturbezeichnungen zum Text von *Romeo and Juliet*, die in den Folios No. 24, 26, 38, 50 und 79 nicht, in No. 7 aber durchgeführt sind Die Korrekturbogen wurden dann in die Ausgaben eingebunden Dies erweist deutlich, daß während des Druckes der Folio noch korrigiert wurde, in einigen Exemplaren die nicht korrigierten, in anderen die korrigierten, in einigen aber auch die Korrekturbogen selbst eingebunden wurden Man kann also keineswegs von einem, feststehenden Foliotext sprechen Die Korrekturen selbst betreffen auf S 71

umgestellte Buchstaben (*own* statt *korr now* IV, 1 37) und falsche Buchstaben (*Coeke*s *korr in Cooke*s IV, 2, 2) auf S 62 aber Spatien und Interpunktion. Die Artikel zeigen daß man mit genauen bibliographischen Methoden noch allerlei an den herkömmlichen Shakespeare-Texten zu verbessern haben wird, bis wir einigermaßen zu einem richtigen Text kommen Karl Brunner

Percy Simpson, STUDIES IN ELIZABETHAN DRAMA Oxford, Clarendon Press 1955, 265 p

Der vorliegende Band enthält neben einer Reihe schon vorher veröffentlichter Aufsätze zwei neue größere Arbeiten über *Shakespeare's Use of Latin Authors* und *Shakespeare's Versification A Study of Development* auf die hier zunächst eingegangen sei. Die erste Abhandlung ist unabhängig von J A K Thomson's bekanntem Werk *Shakespeare and the Classics* entstanden benutzt es aber noch nachtraglich. Diese Parallelität hat gerade bei dem vorliegenden Gegenstand ihren Wert. Ein solches Thema ist nie zu erschöpfen und so findet der Verfasser mit der bei Engländern seiner Generation nicht seltenen bewunderungswerten Vertrautheit mit den lateinischen Klassikern manche überzeugende Parallelen, die Thomson entgangen sind. Als ein Beispiel seien hier Hamlets berühmte Verse von der *undiscover'd country from whose bourn No traveller returns*“, erwähnt, für die eine jedenfalls frappante Analogie in Senecas *Hercules Furens* 865—7 beigebracht wird. Mit voller Sicherheit lassen sich solche Abhängigkeiten nur selten beweisen, und so mochte man dem Verfasser überhaupt mehr Skepsis wünschen. Viele von ihm angeführte Stellen sind eindeutig zufällige, meist reichlich vage Ähnlichkeiten, anderes erklärt sich aus der allgemeinen Bildung der Renaissance. Diese beiden Gesichtspunkte hat Thomson viel besser berücksichtigt. In einem Punkt wird man aber dem Verfasser gegenüber Thomson eindeutig beipflichten können. Er glaubt daß Shakespeare Plautus gekannt und — besonders in der *Comedy of Errors* — unmittelbar benutzt hat. Thomson hält hier zu viel von den oft geradezu phantastischen Theorien über Shakespeares Vorlagen. Ich darf hier auf eine noch ungedruckte Hamburger Dissertation verweisen<sup>1</sup>, die diese Theorien widerlegt und den direkten Einfluß Plautus' ebenso überzeugend nachweist. — Die doch recht plausible Parallele von Portias berühmter Rede über „*mercy*“ (IV, 1, 179—95) mit dem ersten Buch von Senecas *De Clementia* (S 54—55) kann vielleicht zu Sehrts Untersuchungen des Gegenstandes eine Einzelheit hinzufügen.

<sup>1</sup> Walter Born *Shakespeares Verhältnis zu seinen Quellen in The Comedy of Errors und The Taming of the Shrew* Hamburg 1955

Viel größere Vorbehalte sind gegenüber der zweiten Arbeit über Shakespeares Verskunst angebracht. Wie fast in der ganzen englischen Kritik werden die grundlegenden Studien des Hollanders Van Dam<sup>2</sup> ignoriert. Vieles an ihnen ist gewiß überspitzt, aber sie enthalten einen berechtigten Kern, den der Verfasser dieser Besprechung in einer Untersuchung der einzigen zuverlässigen Quelle, der erhaltenen Autorenmanuskripte elisabethanischer Dramen, genau zu umgrenzen versucht hat. Danach gibt es im damaligen Dramenvers, so wie er von den Autoren niedergeschrieben wurde, eigentlich weder „echte“ Unregelmäßigkeiten noch Halbverse. Was so aussieht, lost sich entweder durch die gegenüber heute viel weitergehende Praxis der Elision auf, oder ist das Ergebnis von Druck- und Kopierverderbnissen oder von Bühnenkürzungen und Schauspielerzusätzen („gag“). Es gab keine neunsilbigen Verse, wie der Verfasser meint (S. 65). Ebenso sind die vom Verfasser ausführlich analysierten Halbverse in allen von ihm angeführten Stellen entweder ganz handgreiflich Kürzungsspuren, zudem meist in den deutlich nur in Bühnenkürzungen erhaltenen Stücken *Julius Caesar* und *Macbeth*, oder ebenso eindeutig „gag“. Die Gründe für den „gag“ liegen vielfach geradezu auf der Hand. Es werden so für den Zuschauer neu auftretende Personen eingeführt, was für den Leser (an den der Dichter manchmal aus Versehen allein dachte) durch die Bühnenanweisung oder Sprecherbezeichnung überflüssig ist. Ich bringe hier zur Veranschaulichung nur zwei Zitate des Verfassers:

*Richard II*, II 2 73—74 Green *Here comes the Duke of York*

*Queen With signs of war about his aged neck*

*Ibid* III 4 24—25 *But stay here come the gardeners*

*Let's step into the shadow of these trees*

Manche Theorie des Verfassers über künstlerische Absichten wird dadurch hinfällig, etwa was er über die durch Halbverse innerhalb der Reden beabsichtigte „dramatic pause“ sagt (S. 77). Diese „Pausen“ entstammen keinem bewußten Kunstwillen, sondern sind eben Kürzungsspuren. Eine einzige Ausnahme ist das „speak to me“ in Hamlets Anrede an den Geist I, 1, 127—39. Derartige findet sich auch in den untersuchten Autorenmanuskripten. Auch Alexandriner können „echt“ sein, besonders im Dialog, freilich kaum in der bei Shakespeare anzutreffenden Häufigkeit.

Trotzdem enthält auch dieser Aufsatz wertvolle Beobachtungen. Manches, etwa über die Entwicklung von Shakespeares Verskunst oder die Verteilung von Vers und Prosa. Gesagte ist in dieser ausdrücklich für ein weiteres

<sup>2</sup> P. van Dam and C. Stoffel *William Shakespeare Prosody and Text* Leyden 1900.  
P. van Dam *The Text of Shakespeare's Hamlet* London 1925.

Publikum berechneten Studie nicht neu. Aber die Bemerkungen über die Verwendung der Interpunktion als Anweisung für den Schauspieler interessieren, zumal sie von einem Spezialisten auf diesem Gebiet kommen, ebenso Beobachtungen wie die über die Verwendung der Pause vor betonter Endsilbe (S. 85) oder umgekehrt über die Endbetonung auf schwachen Satzgliedern im Spätstil (S. 80).

Der Neudruck der älteren Artikel wird allgemein begrüßt werden. *The Official Control of Tudor and Stuart Printing* (eine Erweiterung eines älteren Vortrags) ist eine zusammenhängende Untersuchung der Frage des Copyright in dieser Periode und gibt uns eine vollständige Übersicht aller Fälle des Diebstahls geistigen Eigentums. Zwei Miscellen über *The 'Headless Bear' in Shakespeare and Burton* und *King Charles the First as a Dramatic Critic* machen uns mit reizvollen Einzelheiten bekannt. Von den drei Aufsätzen geistesgeschichtlicher und ästhetischer Richtung — *Marlowe's Tragical History of Doctor Faustus*, *The Art of Ben Jonson* und *The Theme of Revenge in Elizabethan Tragedy* — möchte ich besonders auf den zweiten hinweisen. Durch seine Mitarbeit an der großen Ben Jonson Ausgabe vortrefflich für diese Aufgabe vorbereitet, gibt uns der Verfasser hier eine wahrhaft glänzende ästhetische Würdigung des großen Dramatikers. Ben Jonson ist einer der englichsten aller großen englischen Dichter, diese Studie beweist erneut, wieviel leichter es ein Landsmann hat, seiner Kunst und seiner wahrhaft männlichen Persönlichkeit voll gerecht zu werden. Auch die häufigen Zitate aus dem kongenialen Dryden zeigen, daß der Verfasser Ben Jonsons einzigartige historische Rolle erkannt hat — der eigentliche Begründer der neueren englischen literarischen Tradition zu sein. Sein Einfluß bestimmt nicht nur die gesamte Geschichte des Dramas bis ins 18. Jahrhundert, das ja in erster Linie Sittendrama ist, sondern darüber hinaus auch den auf dem älteren Drama fußenden Sittenroman des 18. und 19. Jahrhunderts. Der Hinweis auf Dickens *Mr Stiggins*, der ein Abkömmling von *Zeal-of-the-Land Busy* ist, ist in diesem Zusammenhang besonders zu begrüßen.

Ludwig Borinski

Wolfgang Clemen, DIE TRAGÖDIE VOR SHAKESPEARE. Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede. Quelle & Meyer, Heidelberg, 1950 (Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Neue Folge, Band V), 270 S.

Mit seiner neuen Untersuchung hat Wolfgang Clemen einen weiteren und wichtigen Beitrag zur Form-Interpretation des elisabethanischen Dramas gegeben. Dieser Beitrag betrifft Shakespeares Werk zwar nicht unmittelbar wie frühere Arbeiten des Verfassers von *The Development of Shakespeare's*

*Imagery* (1951, deutsch schon 1936) über die Studie über den Botenbericht bei Shakespeare (1952) und *Anticipation and Foreboding in Shakespeare's Early Histories* (Shakespeare Survey 1953) bis zu der neuerlich erschienenen Arbeit über Clarentes Traum in *Richard III* (1955) Trotzdem ist die ganze Darstellung mittelbar ständig an Shakespeare orientiert und führt zu ihm hin Daß Shakespeare sein Werk in Anlehnung an bestimmte theatralische und dichterische Konventionen schuf ist für die Forschung des 20. Jh. Voraussetzung zum Verstehen des Dichters wie sie L. L. Schucking besonders geklärt und hervorgehoben hat Die dramatische Rede ist eine solche Konvention und zwar eine besonders wichtige, weil das englische Drama des Elisabethanismus ja weithin rhetorisches Drama ist Es „lebt aus dem gehobenen Sprachausdruck Die Rede ist zunächst das alleinige Mittel für die Darstellung der Charaktere ihrer Gemutzzustände und Handlungsimpulse aber auch für die Verdeutlichung des dramatischen Gehalts ja selbst für die Darlegung des Handlungsverlaufes“ (S. 10) Wenn Clemens die Entwicklung der Rede in der vorshakespeareschen Tragödie erörtert so wird seine umsichtige Darstellung also die einer wichtigen Tradition an der Shakespeare teilhatte Es bedurfte kaum der zahlreichen und wertvollen Hinweise des Buches auf Shakespearesche Reden die immer wieder beiläufig einfließen, um zu erkennen wie stark auch dieses Werk zum Verständnis des Shakespeareschen Dramas beiträgt

Clemens definiert „Rede“ als „jedes Redestück, das sich durch seine Länge und Gliederung durch sein Thema oder seine Bedeutung aus dem Dialog merklich heraushebt“ (S. 9) Man kann dieser undogmatischen und allgemein gehaltenen gerade darum aber brauchbaren Definition nur zustimmen Eine Behandlung allein der regelrechten „oratio“ des englischen Renaissancedramas wie sie etwa M. B. Kennedy für Shakespeare versucht hat (*The Oration in Shakespeare* 1942), wurde die Möglichkeiten der Clemenschen Themenstellung allzusehr eingeengt haben echte Redehaltung findet sich im Renaissancedrama ja allorts nicht allein in der „oration“ Sehr richtig scheint uns auch, daß Clemens überhaupt nicht allzustreng von rhetorischen Begriffen ausgeht wie sie die Antike der Renaissance überliefert hatte Das hat z. B. Sister Miriam Joseph für Shakespeare getan (*Shakespeare's Use of the Arts of Language* 1947) aber immer droht bei einem solchen Vorgehen die Gefahr von den Normen der Renaissance-Rhetorik aus mehr katalogartige Aufzählungen von rhetorischen Einzelzügen zu geben als wirkliche Interpretationen des sprachlichen Kunstwerks Clemens kommt es auf ebensolche Interpretationen an Ohne das Rhetorische im Sinne antik-humanistischer Redekunst und ihrer Gesetze außer acht zu lassen ist ihm vor allem doch wichtig, was ein längeres „Reden“ in einem Drama für dieses Drama leistet



und in welchem Ausmaß und wie es an der Gesamtverdeutlichung des dramatischen Gehaltes teilhat (S 11) Indem er die Rede so immer als Teil des betreffenden Gesamtdramas und seiner Problematik und nie „für sich interpretiert“ vermeidet er zugleich die Gefahr übermäßiger Spezialisierung und vollzieht funktionale Interpretationen, die dem Leser schließlich nicht nur die Entwicklung der dramatischen Rede vor Shakespeare sondern eben überhaupt die des Dramas von den Seneca-Nachahmern bis hin zu Kyd Marlowe Greene, Peele und den volkstümlichen Chronikdramen und Schauspielen der 90er Jahre sichtbar machen Daß Clemens auch die letztgenannten Dramen in sein Werk einbezieht, scheint sehr richtig zu sein Eine allzustrenge Anwendung des Begriffes „Tragodie“ hatte das Blickfeld unnötig verkleinert gerade im 16. Jahrhundert ist der Begriff der Tragodie ja außerordentlich fließend und zeigt viele Mischformen

Die Studie Clemens behandelt eine große Anzahl von Reden Sie macht in einer Reihe von Interpretationen besonders charakteristischer Redestellen vom *Gorboduc* bis Marlowe und Kyd die Wandlung des englischen Dramas von einem Deklamations- zu einem Handlungs-drama klar, die auf Shakespeare zuführt eine Entwicklung die nur zum Teil in größerem Realismus“ besteht (denn immer bleibt das elisabethanische Drama ja Kunst-Werk) Besonders einleuchtend ist an den Ergebnissen dieser Deutungen die sich über 8 Kapitel erstrecken nicht einmal so sehr die Tatsache, daß sich die Rede gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr lockert, individualisiert und zum Charakter des jeweils Sprechenden in Beziehung setzt bzw daß sie immer mehr dramatische Gegenwart wird statt Adresse an die Zuschauer Vor allem ist es auch überraschend zu sehen wie differenziert dieser Entwicklungsprozeß doch verlaufen ist Die Konvention des großen Redens bricht sich an der Individualität der einzelnen Dramatiker Das ist besonders eindrucksvoll natürlich bei Marlowe der Fall hier wird der „great and thundering speech“ Tamburlaines mehr als ein äußerstes dynamisches Emportreiben der autonomen Rede im Drama, sondern er entspricht der ganzen Tamburlaine-Konzeption oder die großen Reden des Doctor Faustus werden in vorher unbekannter Weise Ausdruck bewegtester Denk- und Erlebnisprozesse (S 127 ff) Die schöpferische Neupragung von Überkommenem äußert sich dann am eindringlichsten bei Shakespeare, auf den Clemens in einem Ausblick noch zu sprechen kommt, sein Kunstlertum ist nun freilich so außerordentlich, daß die Redetypen des früheren englischen Dramas bei ihm schon im Frühwerk, fast nur Anlaß zu etwas gänzlich Selbständigem zu bieten scheinen, mehr als alle seine Zeitgenossen trägt ihn die Freude am Weiterbilden und Umformen der bestehenden Gattungen

Mit der Erwähnung von „Redetypen“ hat diese Besprechung schließlich auf ein weiteres anschauliches Resultat der Clemenschen Arbeit aufmerksam zu machen. Der Verf. zeigt einleuchtend, daß die Vielzahl solcher Redetypen im elisabethanischen Drama weit über die drei von der antiken Rhetorik überlieferten Redegattungen (*genus demonstrativum, deliberativum und iudiciale*) hinausweist. Clemens unterscheidet statt dessen eine Fülle verschiedener Redetypen: die Planungs-, Entschließungs- und Umstimmungs-Rede, die Situationsüberschau, die Beschwichtigungs-, Anspornungs- und Ermahnungsrede, Beratungs-, Lob- und Preisreden, Triumph-, Begrüßungs- und Herausforderungsreden, Gerichtsreden und die große Gruppe der Affektrede. Er zeigt weiterhin im Laufe der ganzen Arbeit (in der also eine grundsatzlich-gattungsmaße die historisch-entwicklungsmaße Betrachtungsweise ergänzt), wie die genannten Typen schon vor und vollends bei Shakespeare abgewandelt und vermischt werden. Daß die Rede einerseits in ein — wenn auch kompliziertes — System von Redearten zu bringen ist, andererseits aber die Vielfalt der dichterischen Individualitäten und der geschichtlichen Situation immer auf neue Differenzierung drängte, ist eines der anregendsten Resultate des vorliegenden Buches. Es durfte Anlaß zu zahlreichen Einzeluntersuchungen geben, die an Clemens orientiert sind, besonders fruchtbar wurde die Verfolgung solcher Redetypen vom 16. bis ins 17. Jh. auch dann sein, wenn man das unmittelbar einen Redetyp umgebende Geschehen als typische Szene auch noch einbezieht. Wie solche Untersuchungen sich aufbauen können, zeigt das 12. Kapitel über die Klagerede und ihre Ausdrucksformen. Als melodramatisches Deklamationsstück im europäischen Renaissancedrama unentbehrlich und der Tragödie vor allem angemessen, klassischer Ort einer besonders gesteigerten und geschmückten Diktion, ausgestattet mit einer ganz bestimmten Topik und Formelsprache, ist die Klagerede unentbehrlicher Bestandteil der meisten besprochenen Dramen. Wie wenig sie trotzdem in einer starren Form allgemein verbindlich war, zeigen Clemens Interpretationen solcher Reden und ihrer individuellen Ausprägung aus *Gorboduc*, *Peels David* und *Bethsabe* Kyd, Marlowe und einigen Chronikdramen.

Das Buch Clemens ist so ein wesentlicher Beitrag zum elisabethanischen Drama überhaupt. Seine in anschaulicher und unprätentioser Sprache vermittelten Ergebnisse sind sehr zahlreich. Vor allem wird aber hier eine literarwissenschaftliche Methodik sichtbar, die eine sinnvolle Mitte zwischen historischer und werkimmanenter Interpretation einhält — gerade in dieser Hinsicht ist dieses Buch vorbildlich, das man gerne als Vorläufer einer späteren, noch andere Aspekte des elisabethanischen Dramas behandelnden Gesamtdarstellung begrüßen möchte.

Ernst Th. Sehrt

Guy Boas "SHAKESPEARE AND THE YOUNG ACTOR", Rodcliff,  
London 1955, 126 S., 16 s. net

Lehrbuch — mit vielen Bildern aus der Praxis eines englischen Schülertheaters  
Erstaunlich für uns die Mittel, die drüben solchen Unternehmen offenbar zur  
Verfügung stehen eigene Bühne, prachtvolle Kostüme usw — und vor allem  
die Möglichkeit über das Ganze nachher ein Lehrbuch herauszubringen In  
welchem sich der Autor durchaus nicht begnügt mit Ratschlägen aus dem  
reichen Schatz seiner Erfahrungen, Tabellen über Zeilenzahl der einzelnen  
Stücke und deren Rollen, Anweisungen für Spielleiter und Spieler —  
Anweisungen übrigens, die teilweise Tugenden predigen, welche man sonstwo  
jedem Schauspielschüler (auch dem Laien) als Untugenden zuallererst austreibt  
z. B. "Look at your audience almost as soon as you come on, and look at them  
again from time to time to keep in contact" Nein — er versucht darüber  
hinaus den Umstand, daß er mit seinen Jungen Shakespeare spielt, zu recht-  
fertigen Beginnt dabei mit durchaus vertretbaren Ansichten daß fast alle  
Dramen Shakespeares in ihrer Fabel viel einfacher — und damit für Jugend-  
liche verständlicher und spielbarer — sind als moderne Stücke, daß die Not-  
wendigkeit auch Frauenrollen durch Jungen spielen zu lassen, gerade bei  
Shakespeare den Reiz des Echten hat Entwickelt nun aber daraus Behaup-  
tungen wie die (durch wenige einseitige Zitate belegt) daß Shakespeare auf  
eben diese Notwendigkeit besondere Rücksicht genommen habe Und solche  
Exkursionen halten natürlich dem objektiven Urteil nicht ohne weiteres stand

Am Ende bleibt die Frage Warum den Anspruch, den ein Schülertheater  
durch solche Diskussionen erhebt, zu rechtfertigen versuchen, anstatt auf diesen  
Anspruch zu verzichten? Theaterspielen ist für junge Leute eine der schönsten  
und vernünftigsten Beschäftigungen Und wenn schon — dann am besten  
Shakespeare! Mehr braucht man darüber doch nicht zu sagen!

Karl Wittlinger

## FILMBERICHT

---

### LAURENCE OLIVIERS FILM *RICHARD III*

VON

KARL BRINKMANN

Am Freitag, dem 20. Januar, fand im Rahmen einer Tagung der europäischen Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten eine Sondervorführung des ungekurzten Originals von Laurence Oliviers Film *Richard III* statt, an der teilzunehmen ich Gelegenheit hatte.

Vor der Wiedergabe des Filmes hielt der Präsident der britischen Filmakademie eine kurze Einführung. Er bezeichnete diesen Film als die kühnste und fortschrittlichste Tat Oliviers, der hier ganz neue und eigene Wege ginge. Die englische Kritik plazierte den Film im allgemeinen hoch über dem *Hamlet*-Film, aber sie glaubt, daß er ein wenig unter dem Film *Heinrich V* stehe. Für den Film wurde die Elite der englischen Schauspieler aufgeboten. Mit Sir Laurence Olivier, der die Hauptrolle spielt, sind Sir John Gielgud als Clarence, Sir Cedric Hardwicke als Eduard IV. und Sir Ralph Richardson als Buckingham also vier kürzlich geadelte Schauspieler beschäftigt. Die englische Öffentlichkeit hat es geradezu als „piquancy“ empfunden, daß für einen Film, der Englands Königtum auf seinem tiefsten Stand zeigt, so viele „knights“ aufgeboten wurden. Olivier hat sich dagegen verteidigt und angeführt, daß die im Film vorgeführten Morde in dieser Ausführung Legende seien.

Der Film hat eine Spieldauer von 2 Stunden und 40 Minuten. Wenn Olivier erklärte, er habe einen Film machen wollen, der seiner und seines Autors würdig sei, so sagt er sicher damit aus, was er erreicht hat. Auffallend bleibt, daß Olivier dabei an erster Stelle, Shakespeare nur an zweiter Stelle steht. Dabei bleibt Oliviers Schauspielkunst in der Darstellung Richards der stärkste Eindruck.

Olivier versucht, die Gesetze der Bühne und des Films zu vereinen: die Gewalt des Wortes durch die Eindruckskraft des Bildes zu steigern. Wohl zum ersten Male im Film ist es hier gelungen, einen Monolog tatsächlich als solchen wirken zu lassen. Der Schauspieler wird so in den Bildausschnitt gestellt, daß immer der Eindruck entsteht, daß er wirklich zum Publikum spricht. Szenen, die man früher für filmisch unmöglich hielt, hat Olivier hier auszuführen verstanden.

Unbedingt ist dieser Film von echter Ehrfurcht gegenüber Shakespeares Werk getragen. Ihm wird ein kurzer Schrifttext vorangestellt, der über die wirrnisreiche Zeit, in der das Geschehen spielt, und die Gestalten Auskunft gibt. Ein großer Teil der Szenen ist unverkürzt übernommen. Striche sind mit Vorsicht ausgeführt; sie verändern das Charakterbild des Titelhelden und der übrigen Gestalten nicht. Natürlich bedingt die filmische Gestaltung eine gewisse Auflockerung und Ausweitung des Szenenbildes. Auch hier versteht Olivier eine Synthese zwischen den Forderungen der Bühne und des Filmes zu finden. Umstellungen in der Szenenfolge sind dramaturgisch bedingt, mit Vorsicht und Geschick ausgeführt.

Der Film ist mit großem Aufwand gestaltet; die farbige Wirkung mußte dabei besonders berücksichtigt werden. Das veranlaßt Olivier, Szenen, die bei Shakespeare hinter die Szene verlegt sind, breit auszuspielen. So beginnt der Film mit den umfangreich dargestellten Kronungsfeierlichkeiten für Eduard IV., etwas kürzer wird die feierliche Krönung Richards dargestellt. Weniger geschmackvoll und als Konzession an die Schaulust eines weniger anspruchsvollen Publikums bleibt die sensationell gestaltete Hinrichtung Hastings' mit allen Einzelheiten und die Ermordung der beiden königlichen Kinder im Tower. Die Schlachtszenen des letzten Aktes hat Olivier zum Mißvergnügen des englischen Publikums der besseren Lichtverhältnisse wegen auf der weiten Meseta Kastiliens in der Nähe von Madrid gedreht.

Olivier hat für seinen Film eine Art von Filmbühne konstruiert, auf der die verschiedenen Schauplätze eng beieinanderliegen; er ergänzt sie durch einige Straßenzüge Alt-Londons. Das Ganze wirkt außerordentlich bunt und lebhaft, voller Kontraste und farbiger Reize. Erhöht wird der Effekt dadurch, daß ein Teil der Außenszenen — der Ritt zum Abholen der königlichen Kinder — in eine Schneelandschaft verlegt wird.

Der stärkste Eindruck bleibt die schauspielerische Kunst. Wenn die englische Kritik an Oliviers *Richard* die Charakterisierungskunst, die Bosheit aus bitterem Humor gestaltet, besonders hervorhob, so ist damit noch nicht alles gesagt. Über diesem heuchlerisch gleißnerischen, gegenüber jedem den gewünschten lebenswurdig wohlwollenden oder herrischen Ton findenden, aber in jeder Phase des Geschehens von der rauschhaften Gier nach dem Königtum besessenen Teufel liegt alle Dämonie zerstörerischer Weltverachtung und Freude am Bösen. Alle übrigen Darsteller sind des Hauptdarstellers würdig; auch die kleinste Rolle ist vollendet wiedergegeben.

*Richard III* ist ein hervorragender Film, eine echte Pionierleistung filmkünstlerischer Gestaltung. Ob alles von Shakespeare ist, bleibt die Frage. Wer nur

Shakespeares Geist sucht, wird sich an dem Prunk und an der Breite der Inszenierungen, an dem oft ausgedehnten Ausspielen stummer Situationen und filmischer Bildeindrücke stoßen. Hier wird bewußt, daß der Film seine eigenen Gesetze, damit aber auch seine Grenzen bei der Gestaltung eines Dramas behält. Manche Konzession mag auch in bezug auf Ausstattung und die Ausdehnung höfischen Zeremoniells usw. dem englischen Publikum, insbesondere dem einfacheren Teil mit dessen Eintrittsgeldern der Produzent rechnen muß, gelten.

Immerhin bleibt noch mehr als genug von Shakespeare, um uns den Film interessant und wohl auch — bei Berücksichtigung der filmischen Eigengesetzlichkeit — zum künstlerischen Erlebnis von besonderem Reiz zu machen. In Düsseldorf wurde angedeutet, daß der Film gekürzt und synchronisiert in Deutschland gezeigt werden soll. Es besteht dabei wohl die Gefahr, daß die dann gezeigte Fassung nicht die ganze Eindringlichkeit und künstlerische Größe des Originals hat. Deshalb erscheint es mir wünschenswert, daß eine Gelegenheit, die englische Originalfassung wenigstens den Mitgliedern unserer Gesellschaft zu zeigen, ergriffen wird, wenn sich eine Möglichkeit dazu bietet.

## NEKROLOG

---

### Carl August Weber

Die Shakespeare-Gesellschaft betrauert den Tod ihres langjährigen Mitgliedes Professor Dr Carl August Weber, Ordinarius für englische Philologie und Direktor des Englischen Seminars an der Universität Tübingen, der in der Morgenfrühe des 7. Oktober 1955 völlig unerwartet einem Herzanfall erlag. C. A. Weber, der nach seiner Promotion bei Edward Schröder und nach seiner Habilitation bei Hans Hecht in Göttingen den Tübinger anglistischen Lehrstuhl seit 1938 inne hatte, stellte sein Forschen und Lehren weithin in den Dienst der deutsch-englischen literarischen und kulturellen Beziehungen. Dabei war es ihm stets das größte Anliegen, den zahlreichen Studenten und zukünftigen Lehrern, die durch seine Vorträge und Seminare gingen, aus nimmer müdem eigenem Bemühen das Verständnis für das Werk und die Persönlichkeit Shakespeares zu öffnen. Dabei kam ihm seine Aufgeschlossenheit für die Forschungsprobleme der Gegenwart sowie sein lebendiger und ständig erneuerter Kontakt mit dem England von heute zustatten, wie das in seinem Beitrag „Die neuere Entwicklung der Literaturwissenschaft in der Anglistik“ in dem von ihm herausgegebenen Sammelbande *Sprache und Literatur Englands und Amerikas* (Tübingen 1952) sichtbar wird.

Zugleich suchte C. A. Weber die vielschichtigen literarischen Beziehungen zwischen Württemberg und England forschend freizulegen und war noch bis unmittelbar vor seinem Tode mit der Aufdeckung von Verbindungen zum elisabethanischen England beschäftigt. Die an seiner Romantik-Arbeit bewährte Methode des planmäßigen Sichtens von Archiv- und Bibliotheksbeständen verhiess auch hier aufschlußreiche Ergebnisse. Doch hat sein allzu früher Tod diese Früchte seines Schaffens nicht mehr zur Reife kommen lassen.

Hildegard Gauger

# JAHRESBERICHT

---

## DIE DEUTSCHE SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM JAHRE 1955

Ein tiefer Einschnitt in die Geschichte der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist der Tod ihres ältesten Ehrenmitglieds am 25. März 1955 ist Eleonore von Bojanowski in ihrer Heimatstadt Weimar im 92. Lebensjahre heimgegangen. Als Tochter Paul v. Bojanowskis, der im kulturellen Leben von Weimar über ein halbes Jahrhundert an führender Stelle gestanden und ebenso lange dem Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft — zu deren Mitbegründern er zählte — angehört hat und Vorsitzender ihres geschäftsführenden Ausschusses war, ist sie von frühester Jugend auf mit unserer Gesellschaft auf das engste verbunden gewesen und hat alle Persönlichkeiten gekannt, die jemals in der Gesellschaft eine Rolle gespielt haben. In ihr verlor die Gesellschaft das letzte Mitglied, das ihre Entwicklung von ihren Anfängen an aus der Nähe miterlebte und an ihrem Gedeihen bis in ihre letzten Tage hinein regsten Anteil nahm.

Ein weiterer schmerzlicher Todesfall ist der Heimgang der im 82. Lebensjahr im September 1955 verewigten Frau Studienrätin i. R. Frida Piper. Als enge Mitarbeiterin des verstorbenen Präsidenten Werner Deetjen hat sie viele Jahre hindurch an der Thüringischen Landesbibliothek für unsere Gesellschaft ehrenamtlich und aufopferungsbereit gearbeitet und ihr insbesondere während des zweiten Weltkrieges wertvolle Hilfe geleistet.

Ein dritter betrüblicher Verlust ist das frühzeitige Ende unseres Mitglieds Generalintendant a. D. Hans Robert Bortfeldt, der im Alter von 49 Jahren in Berlin verstarb. Mehrere Jahre gehörte der frühere Weimarer Generalintendant auch unserem Vorstand an (1950—53). Wenige Wochen vor seinem Tode brachte er in Berlin noch eine ausgezeichnete Inszenierung der *Komödie der Irrungen* heraus, in der er noch einmal ein beredtes Zeugnis von seiner Verbundenheit mit dem Werke Shakespeares ablegte.

Auch eine Reihe weiterer Mitglieder hat die Gesellschaft durch Tod verloren, darunter Bibliotheksrat i. R. Professor Dr. Artur Luther, den Anglisten der Universität Tübingen Professor Dr. Carl August Weber, und den im Alter von 84 Jahren in Berlin verstorbenen Herrn Carl Gruttner. Ihr wie aller hier nicht genannten verstorbenen Mitglieder wird die Gesellschaft stets ehrend und dankbar gedenken.



Im übrigen aber hat die Mitgliederbewegung einen erfreulichen Zuwachs an Einzel- und korporativen Mitgliedern aufzuweisen. Der Gesamtbestand betrug am 31. 12. 1955 an Einzelmitgliedern 867, davon 89 im Ausland, an korporativen Mitgliedern 164. Außerdem steht die Gesellschaft im Schriftenaustausch mit 7 wissenschaftlichen und künstlerischen Gesellschaften.

Im Vorstand hatte Generalintendant a. D. Martin Hellberg gebeten, wegen starker beruflicher Inanspruchnahme von seiner Wiederwahl abzusehen. Statt seiner wurde Ministerialdirektor a. D. Bruno Kaensche, unser früherer Bibliothekar, erneut in den Vorstand gewählt. Professor Dr. Heuer legte den Vorsitz im Bochumer geschäftsführenden Ausschuß nieder, den an seiner Stelle Rechtsanwalt und Notar Dr. Leo Diekamp übernahm. Auf eigenen Wunsch schied aus dem Ausschuß ferner Chefdramaturg Dr. Günter Skopnik aus. Für ihn wurde Freiherr Heinrich von Friesen berufen. Vom Weimarer geschäftsführenden Ausschuß sind keine personellen Veränderungen zu berichten.

Die Jahreshauptversammlung fand am 25. und 26. April 1955 wiederum in Bochum in Anwesenheit des Schutzherrn der Gesellschaft und fast des gesamten Vorstandes sowie von über 500 Einzelmitgliedern und Ehrengästen statt. Vorträge hielten die Herren Universitätsprofessor Dr. Wolfgang Schadewaldt, Tübingen, über *Shakespeare und die Antike* und Dr. K. H. Ruppel, München, über *Shakespeare und Verdi* (vgl. S. 7 des Bd.). Das Schauspielhaus Bochum zeigte in diesen Tagen die Premiere des *Sturm* in der Inszenierung von Heinrich Koch und der Bearbeitung von Erich Engel sowie *Die Zähmung der Widerspenstigen* in der Übersetzung von Richard Flatter in der Inszenierung von Hans Schalla. Vorausgegangen waren am 24. April eine Wiederholung der zur Jubiläumstagung 1954 herausgebrachten Inszenierung von *Wie es Euch gefällt* in der Übersetzung von Rudolf Alexander Schroder sowie die in der Übersetzung unseres Präsidenten gespielte Moliere-Komodie *Schule der Frauen* mit Claus Clausen in der Hauptrolle.

Die Verbindung der Gesellschaft mit dem Ausland fand diesmal ihren besonderen Ausdruck in der Teilnahme des Ersten Vizepräsidenten an der 7. Internationalen Shakespeare-Konferenz in Stratford im September 1955 und in der Teilnahme des Geschäftsführers an der International Conference on Theatre Research in London im Juli 1955. Auf beiden Konferenzen haben die Vertreter unserer Gesellschaft Vorträge gehalten. Professor Heuer sprach in Stratford über *Shakespeare and Plutarch: A Study in Coriolanus*. Dr. Stroedel in London über den *Einfluß der theatergeschichtlichen Forschung auf das deutsche Gegenwartstheater*. Außerdem hielt der Geschäftsführer auf Einladung der Theaterwissenschaftlichen Abteilung eine Gastvorlesung an der

Theaterhochschule in Leipzig über *Ende gut alles gut* wobei er als der erste westdeutsche Wissenschaftler begrüßt wurde der einer Einladung der Hochschule gefolgt ist

Von den vier auf der Weimarer Tagung im Juni 1954 gehaltenen Vorträgen sind die beiden im Shakespeare-Jahrbuch nicht veröffentlichten Referate unserer Mitglieder inzwischen ebenfalls im Druck erschienen, der von Martin Hellberg in seinem Sammelband „Bühne und Film — Reden und Aufsätze aus der Praxis“ (Berlin 1955) und der von Wolfgang Stroedel in der Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik“

Bei einer einmaligen Sondervorführung des neuen englischen Farbfilms *König Richard III* in der ungekürzten Originalfassung vor geladenen Gästen die in Düsseldorf gezeigt wurde war die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft durch Dr Karl Brinkmann vertreten

Die Shakespeare-Bibliothek über deren Stand auf der 91 Jahreshauptversammlung unser Bibliothekar Dr Pflaume eingehend berichtet hatte, konnte eine Reihe bemerkenswerter Neuerscheinungen anschaffen sowie einige der durch Krieg und Nachkriegszeit entstandenen Lücken auffüllen<sup>1</sup> Der Vorstand beschloß alljährlich einen größeren Betrag für die Erweiterung der Bibliothek bereitzustellen Zusätzlich wurde vom Bundeskanzleramt ein bereits auf der Jubiläumstagung zugesagter einmaliger größerer Zuschuß für den Ausbau der Bibliothek und des Shakespeare Archivs in Bochum bewilligt

Die im letzten Jahrbuch angekündigte, von Professor Kindermann in Wien geleitete Europäische Theaterausstellung hat im Herbst 1955 stattgefunden, jedoch nicht wie ursprünglich geplant in Essen sondern in Wien Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft war dabei im wissenschaftlichen Beirat vertreten

Vom weiten Widerhall des Werkes Shakespeares über Fachwissenschaft und Bühne hinaus kündigt eine Tagung der Evangelischen Akademie in Meissen im Oktober 1955, die ausschließlich Shakespeare gewidmet war Den Vorstand der Gesellschaft vertrat dabei Herr Dr Pflaume

Zu den freundschaftlichen Beziehungen, die die Gesellschaft pflegt, gehört auch wie bisher die zum Dumont-Lindemann-Archiv in Düsseldorf Das Archiv hat kürzlich auch die reichhaltige Privatbibliothek unseres verstorbenen Vorstandsmitglieds Dr Ernst Leopold Stahl ungeteilt erworben sie wird verwaltet von dem Archivar des Dumont-Lindemann-Archivs Herrn Kurt Loup und enthält bei einem Gesamtbestand von etwa 16 000 Bänden eine reichhaltige Shakespeare-Abteilung, darunter etwa 80 verschiedene Hamlet-Ausgaben

<sup>1</sup> Bericht über die Shakespeare Bibliothek am Schluß dieses Bandes

Die Stadt Bochum hat weiterhin in bewahrter Weise der Gesellschaft ihre mannigfache Unterstützung gewahrt und die Hauptgeschäftsstelle in großzügiger Weise gefordert. In besonderem Maß zu Dank verpflichtet ist die Gesellschaft Herrn Stadtoberamtmann Erich Kerzel, der für unsere Sorgen stets bereitwillig Gehör hatte und jederzeit bei allen Anliegen freundlichst geholfen hat, und ebenso Herrn Stadtoberinspektor Eickhoff, dem ehrenamtlichen Rechnungsführer unserer Gesellschaft.

Wolfgang Stroedel

### MEISSENER SHAKESPEARE-TAGE

Nachdem bereits die Evangelische Akademie Baden im Mai 1953 Shakespeares Werk in den Mittelpunkt einer Tagung auf der Insel Mainau gestellt hatte, veranstaltete die Evangelische Akademie der Sächsischen Landeskirche in Meißen vom 6. bis 9. Oktober 1955 eine Tagung über „Shakespeares Werke, ihr Weltverständnis und ihre Menschendeutung“. Vor über 100 Angehörigen der verschiedenartigsten Berufe — ihre Zahl wäre noch größer gewesen, wenn sich nicht leider eine Beschränkung als notwendig erwiesen hätte — sprach Dr. Lothar Markschies von der Universität Leipzig in einem Zyklus von vier Vorträgen über *Damonen im Mann und im Weib*, über den Kampf um den Zauber der Macht und über den Adel einer echten Menschlichkeit bei Shakespeare, wobei er den einzelnen Themen *König Lear*, *Macbeth*, *Julius Caesar*, *Heinrich V.* und *Heinrich VI.* zugrunde legte. Seinen Ausführungen schloß sich ein besonders Rudolf Alexander Schröder verpflichteter Vortrag des Radebeuler Pfarrers Christian Rietschel über *Shakespeares Botschaft im Licht der Bibel* an. Moge die unter der verdienstvollen Leitung des Meißener Dompredigers Muntzsch stehende vielbeachtete Tagung, die ausgedehnte Diskussionen auslöste und sich vor allem durch maßvolle Zurückhaltung gegenüber einer konfessionellen Festlegung Shakespeares auszeichnete, ähnlichen Veranstaltungen Anregung und Beispiel sein.

Heinz Pflaume

### INTERNATIONALE SHAKESPEARE-KONFERENZ

#### IN STRATFORD 1955

Vom 4. bis 9. September 1955 fand in Stratford-upon-Avon die 7. Internationale Shakespeare-Konferenz unter den Auspizien der Universitäten Birmingham und Manchester, des Shakespeare Memorial Theatre und des British Council statt. Die Leitung derselben hatte Prof. Allardyce Nicoll. Während

seiner Erkrankung hatten die Herren J R Brown und R F Hill in muster-gültiger Weise die Vorbereitungen der Tagung getroffen Sie begann am 4 September mit einem großen Abendempfang in den Räumen des Shakespeare Institute

Die Vorträge wurden am 5 September durch Dr Alice Walker die bekannte Spezialistin der modernen Textkritik mit dem Thema „Principles of Annotation“ eröffnet Der Nestor der britischen Shakespeare-Forschung, Prof J D Wilson, sprach sodann öffentlich über Shakespeares klassische Bildung „Shakespeare's Small Latin — How Much?“ Die abendliche Aufführung von *Macbeth* mit Laurence Olivier in der Titelrolle und Vivian Leigh als Lady Macbeth wurde lebhaft diskutiert Sowohl die Grundrichtung der Aufführung wie auch Bühnenbild und Sprechweise der Hauptdarsteller waren Gegenstand abweichender Beurteilungen Der Akzent war spürbar so gesetzt, daß die Tragödie des im Gewissen Geangstigten beherrschend wurde

Der zweite Tag brachte morgens Vorträge von Prof Una Ellis-Fermor über „Principles of Introduction“ und Prof Terence Spencer über „Shakespeare and the Elizabethan Romans“ Die Aufführung von *Merry Wives of Windsor* mit Anthony Quayle als Sir John Falstaff war flott und unterhaltsam und wurde als unbestrittener Erfolg gebucht

Die Vorträge des 3 Veranstaltungsmorgens galten den Themen „Beyond Politics An Aspect of Shakespeare's Relation to Tradition“ (Prof L C Knights) und „The Tragic Fact in the Roman Plays“ (Mr Nevill Coghill) Die Geschlossenheit der Thematik erwies sich auch an den beiden folgenden Tagen Prof H Heuer sprach über das Thema „From Plutarch to Shakespeare A Study in Coriolanus“ und Prof H J Oliver über „Coriolanus as Tragic Hero“ ferner Mr J M Nosworthy über „Symbol and Character in Anthony and Cleopatra“ sowie Prof Eugene M Waith über „The Metamorphosis of Violence in Titus Andronicus“

An den beiden letzten Abenden wurde *Titus Andronicus* und *Twelfth Night* gespielt Bemerkenswert war die außerordentlich freundliche Aufnahme, die der vielseitige Laurence Olivier als Malvolio und als Titus fand Es herrschte Übereinstimmung darüber daß die *Titus Andronicus*-Aufführung in ihrer stilistischen Einheitlichkeit buhnenkünstlerisch den Höhepunkt darstellte Anthony Quayle spielte den Mohren Aaron, Vivian Leigh die Rolle der Lavinia, Maxine Audley diejenige der Tamora Die überraschend starke Wirkung des Stückes erinnerte daran daß es auch in Deutschland einmal anlaßlich der Aufführung des Gesamt-Zyklus der Römerdramen unter Saladin Schmitt einen viel bemerkten Erfolg erzielen konnte

Über die Veranstaltung brachte die Times in ausgezeichnete Sachtreue laufende und sehr ausgiebige Berichte von Mr Roy Walker

Es bedeutete eine interessante Überraschung, daß russischerseits außer einem Vortrag über Theaterfragen den Herr Okhlopkov hielt, auch das *Romeo und Julia*-Ballett mit der Tänzerin Galina Ulanowa als glanzvolle Farbfilm-Vorführung den Teilnehmern der Tagung geboten wurde

Einer besonderen Erwähnung bedarf der Umstand, daß sich der British Council wie auch die Direktoren des Shakespeare Institute, Professor Nicoll und Professor Sisson, als überaus gastfreundlich erwiesen

Hermann Heuer

# BIBLIOGRAPHIE

---

## PROBLEME DER SHAKESPEARE ÜBERSETZUNGEN

### Eine Bibliographie

VON

HANS GEORG HEUN

### *Vorbemerkung*

Die vorliegende Bibliographie beschränkt sich auf eine kritische Auswahl aus dem fast unübersehbaren Material, das die Bucherverzeichnisse der Shakespeare-Jahrbücher und der anglistischen Zeitschriften gesammelt haben. Ausgesprochen journalistische Arbeiten und Kurzbesprechungen einzelner Übersetzungen sind in der Regel nicht aufgenommen worden. Für die Geschichte der Shakespeare-Übersetzung, die Revision des Schlegel-Tieckschen Shakespeare und andere Grenzgebiete dieser Bibliographie werden nur die grundlegenden Bücher und Abhandlungen genannt. Literatur zu Bearbeitungen von Shakespeares Dramen wird nur zitiert, soweit die Autoren auch zu den Problemen der Übersetzung Stellung nehmen.

### *Abkürzungen*

AnglBeibl	= Beiblatt z Anglia Mitteilungen über englische Sprache
Archiv	= (Herrigs) Archiv für das Studium der neueren Sprachen
ESn	= Englische Studien
ESt	= English Studies
GR	= The Germanic Review
GRM	= Germanisch-romanische Monatsschrift
JEGP	= Journal of English and Germanic Philology
MLR	= Modern Language Review
PMLA	= Publications of the Modern Language Association of America
PreußJbb	= Preußische Jahrbücher
ShJ	= Shakespeare-Jahrbuch
ZdtPhil	= Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfrenglUnterr	= Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht

Der Stern vor einer Literaturangabe bedeutet, daß Zeitschrift oder Werk im Original vorgelegen haben

## I GESAMT- UND TEILDARSTELLUNGEN

- \***Aßmann**, Carl Sh und seine dt Übersetzer, eine literarisch-linguistische Abhandlung als Beitrag zur Kritik der dt Übersetzungs-Literatur — Liegnitz 1843 32 S — Progr Gymn Liegnitz [Betr Romeo und Julia in den Übersetzungen von Schlegel, J H Voß Ortlepp und C Aßmann]
- \***Brandl**, Alois Die Aufnahme Sh's in Deutschland und die Schlegel-Tiecksche Übersetzung — In Sh's Dramatische Werke Übers von Aug Wilh v Schlegel und Ludw Tieck Hrsg von A B [10 Bde], Leipzig und Wien (1897) Bd 1, S 46—76 — Zweite, kritisch durchgesehene u erläuterte Ausgabe [10 Bde] Leipzig (1922/23) Bd 1 S 59—\*80
- Brandt**, Thomas O Die Eindeutschung Sh's — Monatshefte f dt Unterr (Madison) 42 1950, S 33—36
- \***Conrad**, Hermann Schwierigkeiten der Sh-Übersetzung Erläuterung zweifelhafter Stellen — Halle 1906 XVI, 155 S
- \***Genée**, Rudolph Geschichte der Sh'schen Dramen in Deutschland — Leipzig 1870 VIII 509 S
- \***Gundolf**, Friedrich Sh und der dt Geist — Berlin 1911 10 Aufl Godesberg 1947 320 S
- \***Kindermann**, Heinz Hermann Kurz und die dt Übersetzungskunst im neunzehnten Jahrhundert — Stuttgart 1918 70 S [Zu Sh vgl S 24—29 u 54—58]
- \***Meyerfeld**, Max Sh-Nachdichtungen — Literar Echo 12 1909/10, Sp 1657—66 [Betr Gundolfs Übersetzung der Dramen und Stefan Georges und Eduard Saengers Übersetzung der Sonette]
- \***Mommsen**, Tycho Die Kunst des Übersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche Mit einem Anhang Über Sh und Marlowe — 2 vermehrte Aufl Frankfurt a M 1886 138 S
- \***Pascal**, Roy Sh in Germany 1740—1815 — Cambridge 1937 199 S [Contents Introduction (Critics, Readers, Audience) Criticism Translations]
- Purdie**, Edna Some problems of translation in the 18th century in Germany — ESt 30 1949 S 191—205
- \***Richter**, Kurt Albrecht Sh in Deutschland in den Jahren 1739—1770 — Oppeln 1912 116 S

- \***Rilla**, Paul Kampf um die Sh-Übersetzung — Dramaturg Blätter 1 5 1947, S 1—11 — Gekürzter Wiederabdruck unter dem Titel Sh Übersetzung — In P R Literatur Kritik und Polemik — Berlin 1950, S 104—119 [Betr Schlegel-Tieck Gundolf Rothe]
- \***Schoof**, Wilhelm Dingelstedts Plan einer neuen Sh-Übersetzung — ShJ 76 1940 S 137—60
- \***Schramm**, Egon Zum Problem der modernen Sh-Übersetzung — Hamburger Akad Rundschau 2 1947/48, S 355—61 [Betr „Der Widerspenstigen Zähmung“ neue (eigene) Bühnenbearbeitung von Helmut Käutner „Der Sturm“ Bearbeitung von Erich Engel „Zweiterlei Maß“ Übersetzung von Hans Rothe]
- \***Schroer**, Arnold Die dt Sh-Übersetzung — Grenzboten 68 II Viertel 1909 S 322—28 u 425—32
- \*— — — Über Sh-Übersetzungen — Die Neueren Sprachen 16 1908/09, S 577—99
- \***Schucking**, Levin Ludwig Shs Stil als Übersetzungsproblem ShJ 84/86 1950, S 69—74
- Seuffert**, Bernhard Wielands, Eschenburgs und Schlegels Sh-Übersetzungen — Archiv für Literaturgesch 13 1884, S 229—32
- \***Uhde-Bernays**, Hermann Der Mannheimer Sh Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Sh-Übersetzungen — Berlin 1902 X, 90 S = Literaturhistor Forsch 25 — Zugleich Heidelberg, Phil Diss 1902 [Betr den „Mannheimer oder Straßburg-Mannheimer Nachdruck der Eschenburgschen Sh-Übersetzung“]
- — — Einige Fehler alter Sh-Übersetzungen — In Werke und Tage Festschr f Rud Alex Schroder z 60 Geburtstag 1938 S 145—47
- \***Vincke**, Gisbert Freiherr Zur Geschichte der dt Sh-Übersetzungen — ShJ 16 1881, S 254—73

## II EINZELWERKE

### *As you like it*

s III Wieland (Ischer)

### *Coriolanus*

- \***Leo**, F A Die Tiecksche Übersetzung des Coriolan und ihre Bearbeitung durch T Mommsen — Archiv 28 1860 S 233—44



### *Hamlet*

- \***Conrad**, Hermann Theodor Fontanes Hamlet“-[Übersetzung] — Literar Echo 2 1899 Sp 15—18
- \***Fresenius**, August Hamlet-Monologe in der Übersetzung von Mendelssohn und Lessing und Geoffroys Kritik über den Ducis'schen Hamlet — ShJ 39 1903 S 241—47
- \***Jacoby**, Daniel Der Hamlet-Monolog III 1 und Lessings Freunde Mendelssohn und Kleist — ShJ 25 1890, S 113—23 [Betr Mendelssohns Übersetzung]
- \***Kratky**, Herbert Übersetzungsideal und seine Verwirklichung dargetan an Übersetzungen von Sh's Hamlet — Wien 1949 120 gez Bl (Masch-Schr) — Wien Phil Diss
- \***Krauß**, Rudolf Der erste Vers des berühmten Hamlet-Monologs (III 1) in den dt Übersetzungen — ShJ 57 1921, S 77—81  
s a III Schlegel (Genée Studien)

### *Henry IV*

- \***Mauntz**, Alfred von Zur Texterklärung und Übersetzung ins Dt von Sh's Heinrich IV, erster Theil — ShJ 32 1896, S 268—82

### *Julius Caesar*

- \***Gundelfinger**, Friedrich Caesar in der dt Literatur — Berlin 1904 VI 129 S = Palaestra 33 [Bork und Sh S 88—95]
- \***Paetow**, Walter Die erste metrische dt Sh-Übersetzung in ihrer Stellung zu ihrer Literaturepoche — Rostock 1892 81 S — Bern, Phil Diss [Betr Borks Cäsar-Übersetzung]
- \***Schlegel**, Johann Elias Vergleichung Sh's und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Übersetzung von dem Tode des Julius Caesar, aus den Englischen Werken des Sh Berlin 1741 — In E Sch's Aesthetische und Dramaturgische Schriften, hrsg von Johann v Antoniewicz — Heilbronn 1887 = Dt Litteraturdenkmale d 18 u 19 Jhs in Neudrucken 26 S 71—95 [vgl bes S LXXXIII f u 71—77 — Wiederabdruck Pascal Sh in Germany, S 39—47 s I Pascal]
- Schmieder**, Paul Über den Schluß von Sh's Julius Caesar in den dt Übersetzungen — Meiningen 1897 10 S — Progr Hennebergisches Gymn Schleusingen,  
s a III Schlegel (Genée Studien)

*King John*

s III Schlegel (Conrad Grundsätze )

*King Lear*

**Bergmann**, Alfred Probe einer vergessenen Lear-Übersetzung [von August von Zieten 1826] ShJ 72 1936, S 124—32

\***Moltke**, Max Die erste Lear-Scene Ein Übersetzungsvergleich und Erläuterungsversuch — Sh Museum Bd I No 9/10 23 Oktober 1873  
s a III Wieland (Köllmann)

*Love s Labour's Lost*

s III Tieck Ludwig (Ludeke Zur Tieck'schen Sh-Übersetzung)

*Macbeth*

\***Conrad**, Hermann F Fischer und Dorothea Tieck als Macbeth-Übersetzer — Archiv 106 1901 S 71—88

\***Egbring**, Heinrich Johann Heinr Voß der Jungere als Übersetzer des „Macbeth“ von W Sh — Munster 1 W 1911 77 S — Münster 1 W, Phil Diss

\***Kauenhowen**, Kurt Gottfried August Bürgers „Macbeth-Bearbeitung“ — Weida 1 Th 1915 89 S — Königsberg, Phil Diss

\***Sandmann**, Bernhard Schillers Macbeth und das englische Original — Tarnowitz 1888 XVI S — Progr Realgymn Tarnowitz

\***Schatzmann**, Gebhard Schillers Macbeth mit dem englischen Original verglichen — Trautenau 1889 30 S — Progr Oberrealschule Trautenau

\***Vincke**, Gisbert Freiherr Zu Schillers Macbeth — ShJ 4 1869 S 383—85 — [Betr Schillers und Eschenburgs Übersetzung]

\***Winter**, Johann-Wilhelm Dorothea Tiecks Macbeth-Übersetzung — Berlin 1938 113 S = Theater und Drama 10,  
s a III Bürger, Lachmann, Schaller

*Measure for Measure*

s I Schramm

*The Merchant of Venice*

s III Schlegel (Genée Studien)

*A Midsummer Night's Dream*

- \***Sehrt**, Ernst Theodor Der entromantiserte „Sommernachtstraum“ Zu Rudolf Alexander Schröders Neuübertragung — GRM 29 1941, S 201—19
- \***Wurth**, Leopold Zu Wielands, Eschenburgs und A W v Schlegels Übersetzungen des Sommernachtstraums — Budweis 1898, S 3—16 — Progr Dt Realschule Budweis 1897,
- s a III Lachmann, Schlegel (Bernays, Genée Studien), Wieland (Kollmann)

*Romeo and Juliet*

- \***Brunner**, Karl Die erste dt Romeo-Übersetzung — Archiv 153 1928, S 188—201
- \***Hauschild**, Gustav Richard Das Verhältnis von Goethes „Romeo und Julia“ zu Shs gleichnamiger Tragödie — Frankfurt a M (1907) 57 S — Progr Goethe-Gymn Frankfurt a M
- \***Holtermann**, Karl Vergleichung der Schlegelschen und Voßschen Übersetzung von Sh's „Romeo and Juliet“ — Münster 1892 30 S — Progr Realgymn Münster 1 W
- \***Küry**, Hans Simon Grynaeus von Basel 1725—1799 der erste dt Übersetzer von Sh's Romeo und Julia — Zürich und Leipzig 1935 84 S = Basler Beiträge zur dt Literatur- und Geistesgeschichte 2 — Zugl Richen-Basel 1935 — Basel Phil Diss
- \***Mensel**, Ernst Heinrich Die erste dt Romeo-Übersetzung — Northampton, Massachusetts 1933 XXVI, 88 S = Smith College Studies in Modern Languages 14
- \***Miller**, Anna E Die erste dt Übersetzung von Sh's Romeo and Juliet — JEGP 11 1911 S 30—60
- \***Sauer**, Artur Shs „Romeo und Julia“ in den Bearbeitungen und Übersetzungen der dt Literatur — Greifswald 1915 122 S — Greifswald Phil Diss
- s a III Schlegel (Bernays, Genée Studien), Wieland (Köllmann)

*Sonnets*

- \***Arns**, Karl Über die Kunst der Übersetzung englischer Verse — Zfrengrl Unterr 20 1921 S 12—17 [Betr Ludwig Fuldas Übersetzung von Sh's Sonetten]

- \***Kahn**, Ludwig W Ludwig Tieck als Übersetzer von Sh's Sonetten — GR 9 1934, S 140—42
- \* — — — Sh's Sonette in Deutschland Versuch einer literarischen Typologie — Bern und Leipzig 1935 122 S — Zugl Bern Phil Diss Straßburg 1934
- Norwood**, Eugene Stefan George's translation of Sh's Sonnets — Monatshefte (Madison) 44 1952, S 217—24
- \***Tieck**, Ludwig Über Sh's Sonette, einige Worte, nebst Proben einer Übersetzung derselben — Taschenbuch Penelope 15 1826, hrsg von Th Hell, Leipzig 1826, S 314—39 [Die Proben darin von Dorothea Tieck]
- \***Vallentin**, Berthold Sh's Sonette und ihre Umdichtung durch Stefan George — Ästhetik und allgem Kunstwissenschaft 5 1910 S 265—69
- \* — — — Übersetzungskunst der Gegenwart — Grenzboten 69 I Viertelj S 552—55 [im Anschluß an M J Wolffs und St Georges Übersetzungen] s a I Arns Meyerfeld III Kraus, Lachmann

*The Taming of the Shrew*

s I Schramm

*The Tempest*

s I Schramm, III Schlegel (Genée Studien), Tieck, Ludwig (Ludeke L T's erste Sh-Übersetzung)

*Twelfth Night*

s III Schlegel (Genée Studien)

*Venus and Adonis*

s III Freiligrath

III ÜBERSETZER

*Aßmann*, Carl

s I Aßmann

*Baudissin*, Wolf Graf

- \***Freitag**, Gustav Baudissins Sh-Übersetzung und die Sh-Gesellschaft — In G F Gesammelte Werke Leipzig 1887 Bd 16 S 364—70
- \***Schulz**, W Der Anteil des Grafen Wolf Baudissin an der Sh-Übersetzung Schlegel-Tiecks — ZdtPhil 59 1935, S 52—67
- s a III Schlegel-Tieck

*Bodenstedt, Friedrich*

**Schmidt-Agricola**, M Bodenstedt und Sh — In M Sch A Literar  
Charakterbilder Wiesbaden 1898, S 162—76

*Borck, Caspar Wilhelm von*

s II Julius Cäsar (Gundelfinger, Paetow)

*Burger, Gottfried August*

\***Wurzbach**, Wolfgang von Gottfried August Burger Sein Leben und seine  
Werke — Leipzig 1900 VIII 382 S [Burgers Macbeth-Übersetzung  
S 206—12],  
s a II Macbeth (Kauenhowen)

*Eschenburg, Johann Joachim*

\***Schrader**, Hans Eschenburg und Sh — Marburg 1911 81 S — Marburg  
Phil Diss ,  
s a I Seuffert, Uhde-Bernays, II Macbeth (Vincke) A Midsummer Night's  
Dream (Wurth)

*Flatter, Richard*

\*Richard **Flatter** Seine Bedeutung als Sh-Übersetzer — Bad Bocklet Wien  
Zürich 1952 22 S  
\***Flatter**, Richard Auf den Spuren von Sh's Wortregie — ShJ 84/86 1950,  
S 93—96 — [Selbstanzeige seiner Übersetzung]  
\*— — — Das Schauspielerische in der Diktion Shs — Wien Bad Bocklet  
Zürich (1954), 34 S = Sh Schriften 1

*Fontane, Theodor*

s Hamlet (Conrad)

*Freiligrath, Ferdinand*

\***Richter**, Kurt Freiligrath als Übersetzer Berlin 1899 106 S = Forsch zur  
neueren Literaturgesch 11 [Zu Sh 3 Venus and Adonis S 81 und 83—85]

*Fulda, Ludwig*

s II Sonnetts (Arns)

*George, Stefan*

s I Meyerfeld, II Sonnets (Norwood, Vallentin), III Tieck, Dorothea (Stricker)

*Gildemeister, Otto*\***Stricker, Käthe** Otto Gildemeister und Sh — ShJ 68 1932 S 128—39\***Thiel, Rudolf** Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen  
Breslau, 1938 90 S — Breslau, Phil Diss [S 36—42 Die Sh-Übersetzungen]*Grynaeus, Simon*

s II Romeo and Juliet (Brunner Kury, Mensel, Miller)

*Gundolf, Friedrich*\***Bothlingk, Artur** Gundolfs Sh in dt Sprache — Karlsruhe (1929), 40 S\***Hecht, Hans** Friedrich Gundolfs Sh — Archiv 159 1931, S 222—30\***Meyerfeld, Max** Gundolfs Sh — Literar Echo 22 1919/20 Sp 27—31,  
s a I Meyerfeld, Rilla, III Tieck, Dorothea (Stricker)*Herder, Johann Gottfried*\***Isaacsen, Hertha** Der junge Herder und Sh — Berlin 1930 103 S = German Studien 93 [Vgl bes Zweiter Teil Die Eindeutschung Sh's S 49—98]\***Thost, Hermann** Nachlaß-Studien zu Herder 1 — Leipzig 1940 140 S  
Anhang 32 S\***Waag, Albert** Über Herders Übertragungen englischer Gedichte — Heidelberg 1892 51 S — Progr Höhere Mädchenschule Heidelberg 1891/92 [Auch zu H's Übersetzung der Lieder aus Sh]*Josten, Walter*\***Ackermann, Erich** Sh-deutsch Eine Einführung in das Übersetzungswerk  
von Walter Josten Mit einem Geleitwort von Otto Brües — Hamburg 1936  
73 S\***Ehrentreich, Alfred** Ein dt Sh von Walter Josten — Neuphilolog Monats-  
schrift 9 1938, S 224—33,\***Josten, Walter** Schwierigkeiten der Sh-Übersetzung — ShJ 82/83 1948,  
S 202—06 [Selbstanzeige seiner Übersetzung]

*Kraus, Karl*

**Flatter, Richard** Karl Kraus als Nachdichter Sh's Eine sprachkritische Untersuchung — Wien 1933 87 S [Betr die Sonette]

*Lachmann, Karl*

**\*Leitzmann, Albert** Karl Lachmann als Sh-Übersetzer — ShJ 56 1920, S 73—89 [Betr Sonette Ein Sommernachtstraum Macbeth]

*Lenz, Jakob Michael Reinhold*

**\*Clarke, Karl H** Lenz Übersetzungen aus dem Englischen — Zvergl Literaturgesch NF 10 (1896) S 117—50 u 385—418

**\*Rauch, Hermann** Lenz und Sh Berlin 1892 110 S [Vgl bes IV Lenz als Sh-Übersetzer S 32—56]

*Lessing, Gotthold Ephraim*

s II Hamlet (Fresenius)

*Mendelssohn, Moses*

s II Hamlet (Fresenius, Jacoby)

*Ortlepp, Ernst*

s I Aßmann

*Rothe, Hans*

**\*Fischer, Walter** Zu Rothes Sh-Übersetzung — Angl Beibl 47 1936 S 97—102

**\*Heerwagen, Fritz** Hans Rothes „Sh'sche Stimmqualität“ — Theater d Zeit 5, 10 1950, S 5—8

**\*Rothe, Hans** Der Kampf um Sh — Leipzig 1935 105 S

\* — — — Einleitung zu H R Sh in neuer Übersetzung Komödien — Leipzig (1934) S VII—XXIV — Nachwort ebda S 495—511

\* — — — Gründe die gegen eine Neuübersetzung Sh's sprechen — Privatdruck Leipzig 1927 14 S

\* — — — Nachwort zu H R Sh in neuer Übersetzung Jugendwerke — Leipzig (1935) S 452—80

\* — — — Sh in neuer Übersetzung In H R Sh in neuer Übersetzung Lustspiele — Leipzig 1927, S VII—XXXVI — Nachwort ebda S 435—39

- \***Schulz**, Bernhard Der Sh des 20 Jahrhunderts (Eine Wegweisung zu dt Sprachkunst [zu Rothes Sh-Übersetzung] — ZdtBildung 12 1936, S 253—67
- \***Wittlinger**, Karl Hans Rothe und die Sh-Forschung — ShJ 87/88 1952 S 158—173
- \* — — — Hans Rothes neuer Sh — o O 1950 353 gez Bl m Tab u eingekl graph Darst, mehr Bl graph Darst (Masch-Schr) — Freiburg 1 Br, Phil Diss
- s a I Rilla, Schramm III Tieck, Dorothea (Stricker)

*Saenger*, Eduard

s I Meyerfeld

*Schaller*, Rudolf

- \***Magon**, Leopold Zu Rudolf Schallers Macbeth-Übersetzung Neue Zeit vom 30 5 52 und 31 5 52
- \***Schaller**, Rudolf Eine neue Macbeth-Übertragung Der Übersetzer uber seine Arbeit — Theater d Zeit 7 7 1952, S 25—29
- \* — — — Meine Nachdichtung der „Lustigen Weiber von Windsor“ — Theater d Zeit 7 18 1952 S 5—7
- \* — — — Vorrede des Übersetzers — In R Sch Macbeth Tragödie von W Sh Aus dem Urtext übertragen — Berlin 1951 S I—XVII

*Schuller*, Friedrich

s II Macbeth (Sandmann, Schatzmann, Vincke)

*Schlegel*, August Wilhelm

Für Schlegels Übersetzung ist mehr oder weniger die gesamte Literatur dieser Bibliographie von Belang, vgl im besonderen

- \***Aßmann**, Bruno Studien zur A W Schlegelschen Sh-Übersetzung Die Wortspiele — Dresden 1906 26 S — Progr Drei-König Schule Dresden
- \***Bernays**, Michael Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Sh — Leipzig 1872 VI 260 S — [I Die Handschriften II Sommernachtstraum Romeo und Julia 1789—96 III Ergänzte und berichtigte Stellen Betrachtung einzelner Verse]
- \***Blacker**, Carola Zu Schlegels Sh-Übersetzung — AnglBeibl 11 1900 S 246—53
- \***Conrad**, Hermann Grundsätze und Vorschläge zur Verbesserung des Schlegelschen Sh-Textes I — ShJ 38 1902 S 212—23 [Zu König Johann] —



II — ShJ 39 1903, S 179—201 [Betr Sinnloser Text Wortspiele Anakoluthe Metrik]

\***Conrad**, Hermann Unedtheiten in der ersten Ausgabe der Schlegelschen Sh-Übersetzung (1797—1801) nachgewiesen aus seinen Manuskripten — Berlin 1912 93 S = Sonderabdruck aus der ZfrengrlUnterr (4—6 Heft 1912) nebst einem Anhang

\***Eidam**, Christian Bemerkungen zu einigen Stellen Sh'scher Dramen sowie zur Schlegelschen Übersetzung — Nürnberg 1898 47 S — Progr Neues Gymn Nürnberg

\***Genée**, Rudolph A W Schlegel und Sh Ein Beitrag zur Würdigung der Schlegelschen Übersetzungen — Berlin 1903 43 S

— — — Studien zu Schlegels Sh-Übersetzung Nach den Handschriften A W Schlegels — ArchivLiteraturgesch 10 1881, S 236—62 [Betr Romeo und Julia Ein Sommernachtstraum Julius Cäsar Was ihr wollt Der Sturm Hamlet Der Kaufmann von Venedig]

### *Schlegel-Tieck*

Für den Schlegel-Tieckschen Sh ist mehr oder weniger die gesamte in dieser Bibliographie aufgeführte Literatur von Belang, vgl im besonderen

\***Bernays**, Michael Der Schlegel-Tiecksche Sh — ShJ 1 1865, S 396—405

\*— — — Vor- und Nachwort zum neuen Abdruck des Schlegel-Tieckschen Sh — PreußJbb 68 (1891), S 524—69

\***Brandl**, Alois Ludwig Fulda, Paul Heyse und Adolf Wilbrandt über die Schlegel-Tiecksche Sh-Übersetzung — ShJ 37 1901, S XXXVII—LV

\***Hagena**, Karl Berichtigungen der Schlegel-Tieckschen Sh-Übersetzung — Sh-Museum 1 1881, S 139—55 178—81 210—11 u 299—302

\***Wetz**, Wilhelm Schlegel-Tieck — Zukunft Jg 9 1901 Bd 36 Nr 45, S 222—37

\*— — — Zur Beurteilung der sogenannten Schlegel-Tieckschen Sh-Übersetzung — ESn 28 1900, S 321—65

s a I Brandl, III Baudissin (Schulz)

### *Schroder, Rudolf Alexander*

\***Schröder**, Rudolf Alexander Zur Frage einer neuen Sh-Übersetzung 1941 — In R A Sch Gesammelte Werke Berlin 1952 Bd 2 Aufsätze und Reden, S 231—37

s a II A Midsummer Night's Dream (Sehrt)

*Schubart, Ludwig*

- \***Krauss**, Rudolf Ludwig Schubart als Sh-Übersetzer — ShJ 39 1903, S 69—73

*Schwarz, Hedwig*

- \***Schwarz**, Hedwig Meine Bemühung um Sh — ShJ 82/83 1948, S 199—202  
[Selbstanzeige ihrer Übersetzung]

*Seeger, Ludwig*

- \***Gaiser**, Konrad Die Übersetzungen Ludwig Seegers aus Sh — Stuttgart 1911 158 S — Tübingen Phil Diss

*Tieck, Dorothea*

- \***Stricker**, Käthe Dorothea Tieck und ihr Schaffen für Sh — ShJ 72 1936, S 79—92 — [Die Übersetzungsproben von Dorothea Tieck werden den entsprechenden Übertragungen von George, Gundolf u Rothe gegenübergestellt]  
s a I Macbeth (Conrad, Winter), III Schaller Vorrede, Schlegel-Tieck

*Tieck, Ludwig*

- \***Fischer**, Walter Ludwig Tiecks Sh — Die neueren Sprachen 34 1926, S 102—08 [zu Ludeke L T und das alte englische Theater]  
\***Lüdeke**, Henry Ludwig Tieck und das alte englische Theater Frankfurt a M 1922 = Dt Forsch 6 [Vgl bes Kap VIII — Die Übersetzungen S 186—250]  
\*— — — Ludwig Tiecks erste Sh-Übersetzung (1794) — ShJ 57 1921 S 54—64 [Betr Shs Sturm I Akt u Anfang des II Akts]  
\*— — — Zur Tieckschen Sh Übersetzung — ShJ 55 1919 S 1—29 [Zu Love's Labour's Lost]  
\***Zeydel**, Edwin Hermann Ludwig Tieck as a Translator of English — PMI A 51 1936, S 221—42  
s a II Sonnets (Kahn Ludwig Tieck), III Schlegel-Tieck

*Vischer, Friedrich Theodor*

- s II Macbeth (Conrad)

*Voß, Johann Heinrich*

- \***Voß**, Heinrich Briefe an Friedrich Diez Hrsg von Adolf Tobler — PreußJbb 51 1883, S 9—30 (Zwei Briefe betreffen seine Sh-Übersetzung)  
s a I Aßmann, II Romeo and Juliet (Holtermann)

Uoß, Johann Heinrich der Jüngere

s II Macbeth (Egbring)

*Wieland*, Christoph Martin

\***Ischer**, Rudolf Ein Beitrag zur Kenntnis von Wielands Übersetzungen — Euphoriön 14 1907, S 242—56 [Vornehmlich zu „As you like it“ S 243—47]

\***Kollmann**, August Wieland und Sh mit besonderer Berücksichtigung der Übersetzung des Sommernachtstraumes — Remscheid 1896 17 S — Progr Realprogymn Remscheid [Auch zu König Lear und Romeo und Julia]

\***Meisnest**, F W Wieland's Translation of Sh — MLR 9, 1914, S 12—40

\***Simpson**, Marcus Eine Vergleichung der Wielandschen Sh-Übersetzung mit dem Originale — München 1898 133 S — München, Phil Diss

\***Stadler**, Ernst Wielands Sh — Straßburg 1910 VII, 133 S = Quell u Forsch 107

s a I Seuffert, II A Midsummer Night's Dream (Wurth)

*Wolff*, Max Joseph

s II Sonnets (Vallentin)

*Zieten*, August von

s II King Lear (Bergmann)

# SHAKESPEARE-BIBLIOGRAPHIE

FÜR 1953 UND 1954

VON

JOS WILH KINDERVATER und ERICH THURMANN

## *Abkürzungen*

Archiv	= (Herrigs) Archiv für das Studium der neueren Sprachen
CE	= College English
CR	= Cambridge Review
DA	= Dissertation Abstracts
DUJ	= Durham University Journal
EA	= Etudes anglaises
EC	= Essays in criticism
Edda	= Edda Norsk Tidsskrift
EIE	= English Institute Essays
ELH	= ELH A journal of English Literary History
Engl	= English
ESt	= English Studies
Expl	= Explicator
GRM	= Germanisch-romanische Monatsschrift
JAAC	= Journal of Aesthetics and Art Criticism
JEGP	= Journal of English and Germanic Philology
KR	= Kenyon Review
Libr	= The Library Transactions of the Bibliogr Soc London 5 ser
List	= Listener
LM	= Les Langues modernes
MdFr	= Mercure de France
MGW	= Manchester Guardian Weekly
MLN	= Modern Language Notes
MLQ	= Modern Language Quarterly
MLR	= Modern Language Review
MP	= Modern Philology
Neoph	= Neophilologus
NQ	= Notes and Queries
NSpr	= Die Neueren Sprachen N F
NStN	= New Statesman and Nation
PMLA	= Publications of the Modern Language Association of America
PQ	= Philological Quarterly
RES	= Review of English Studies N S
RHTh	= Revue d'histoire du théâtre
RLC	= Revue de littérature comparée

Scr	= Scrutiny
ShJ	= Shakespeare-Jahrbuch
ShN	= Shakespeare Newsletter
ShQ	= Shakespeare Quarterly
ShS	= Shakespeare Survey
SP	= Studies in Philology
Spect	= Spectator
SR	= Sewanee Review
SRL	= Saturday Review of Literature
StB	= Studies in Bibliography Papers of the Bibliogr Soc of the Univ of Virginia
StE	= Studies in English (Univ of Texas)
TC	= Twentieth Century
ThA	= Theatre Arts
ThN	= Theatre Notebook
TLS	= The Times Literary Supplement
UTQ	= University of Toronto Quarterly
YR	= Yale Review

Zahlenverweisungen 91 2523 bedeutet z B daß auf den unter Nr 2523 der Bibliographie im Bd 91 des Shakespeare-Jahrbuches aufgeführten Titel verwiesen wird

## I BIBLIOGRAPHIEN UND ZEITSCHRIFTEN

- 2897 **American Bibliography** for 1952—1953 English language and literature by Allan G Chester and Matthias Adam Shaaber — PMLA 68 1953 Nr 2 (Sh S 112—15) 69 1954 Nr 2 (Sh 97—100)
- 2898 **Anikst**, A Literatura k teme Šekspir — Literatura v škole 1953, Nr 6 S 80—82
- 2899 **Baldin**, Gabriele Riletture sh-ne — Nuova Antologia (Roma) 89 1954 S 353—68
- 2900 **Bradbrook**, Muriel Clara Fifty years of the criticism of Sh's style a retrospect — ShS 7 1954, S 1—11
- 2901 — — — Sh — The Year's Work in Engl Studies 32 1951 (1953) S 118—38 33 1952 (1954) S 103—22  
Rez ShQ 6 1955 S 191 (S Thomas)
- 2902 — — — The year's contributions to Sh-n study 1 Critical studies — ShS 6 1953, S 147—54
- 2903 **Craig**, Hardin Review of Sh scholarship in 1952 — ShQ 4 1953 S 115—24
- 2904 **Fricke**, Robert Zeitschriftenschau Sammelbericht — ShJ 89 1953 S 178—96, 90 1954 S 295—317
- 2905 **Heuer**, Hermann Sammelbericht über in- und ausländisches Schrifttum — ShJ 89 1953, S 212—41 90 1954, S 318—50
- 2906 **Jenkins**, Harold The year's contributions to Sh-n study 2 Sh's life times and stage — ShS 7 1954 S 138—46
- 2907 **Joseph**, Bertram L Sh — Cassell's Encyclopaedia of literature Ldn 1953 Vol 2 S 1472—75
- 2908 **Kindervater**, Jos Wilh u Erich **Thurmann** Sh-Bibliographie für 1947—50 — ShJ 89 1953 S 249—98 90 1954 S 370—435
- 2909 **Leech**, Clifford The year's contributions to Sh-n study 1 Critical studies — ShS 7 1954, S 128—38 — 2 Sh's life times and stage — Ibid 6 1953 S 154—63
- 2910 **McManaway**, James Gilmer The year's contributions to Sh-n study 3 Textual studies — ShS 6 1953 S 163—72, 7 1954 S 147—53
- 2911 **Molin**, Nils Modern Sh-forskning — In Göteborgsstudier i litteraturhistoria tillagnade Sverker Ek Göteborg 1954 S 10—25
- 2912 **Mummendey**, Richard Die Sprache und Literatur der Angelsachsen im Spiegel der deutschen Universitätschriften 1885—1950 — Bonn Bouvier 1954 XVI 200 S (Bonner Beiträge z Bibliotheks- u Bücherkunde Bd 1) — Darn Sh bes Nr 1535—1713 (S 84—93)  
Rez Archiv 191 1955 S 361—62 (G Jacob) Zs f Bibliotheksw u Bibliogr 2 1955 S 135 (R Juchhoff)
- 2913 **Paris**, Jean Nouveaux essais sur Sh — Rivista di letteratura moderne 15/16 1954, S 80—98
- 2914 **Praz**, Mario Sh-iana — Paragone (Firenze) 4, 42 1953 S 74—80
- 2915 **Price**, Hereward Thimbleby A survey of Sh scholarship in 1953 — ShQ 5 1954, S 109—28

- 2916 **Price**, Lawrence Marsden Sh in Germany — In Price English literature in Germany Berkeley 1953 S 444—81 — Vgl Nr 3720
- 2917 **Recent Literature** of the renaissance by Ernest William Talbert William Wells (u a) — SP 50 1953 (Sh S 266—81), 51 1954 (Sh S 252—68)
- 2918 **Thomas**, Sidney Sh An annotated bibliography for 1952—1953 — ShQ 4 1953 S 219—54 5 1954 S 219—45
- 2919 **Vallette**, Jacques Sh-iana — MdFr 318 1953 S 336—41 321 1954 S 727—33
- 2920 **Williams**, Philip Recent Sh scholarship — South Atlantic Qu 53 1954 S 268—74
- 2921 **Annual Shakespeare Lecture** of the British Academy for 1950 and 1951 — OUP — Vgl Nr 3523 3692 3750
- 2922 **Shakespeare-Jahrbuch** Hrsg im Auftr d Dt Sh-Gesellschaft v Hermann Heuer unt Mitw v Wolfgang Clemen u Rudolf Stamm — Heidelberg Quelle & Meyer — Bd 89 1953 304 S, 90 1954 439 S  
Rez MLR 50 1955 S 525—26 (C J Sisson) — ShQ 5 1954 S 116—19 (H T Price), S 419—20 (K Brunner)
- 2923 **The Shakespeare Newsletter** Ed Louis Marder Vol 3—4 — Pembroke, North Carolina 1953—54
- 2924 **Shakespeare Problems** Ed by John Dover Wilson — CUP — Nr 7 1953 vgl Nr 3837
- 2925 **Shakespeare Quarterly** Publ by the Sh Association of America Vol 4—5 — New York 1953—54
- 2926 **Shakespeare-Schriften** Hrsg v Richard Flatter — Wien Krieg — H 1 1954 vgl Nr 3544
- 2927 **Shakespeare Survey** An annual survey of Sh-n study and production Ed Allardyce Nicoll 6—7 — CUP 1953—54  
Rez Adelphi 29 1953 S 256—58 — Books abroad 27 1953, S 437 (D C Baker) — EA 7 1954 S 323 (A Koszul) — ESt 36 1955, S 170—71 (H Ludeke) — John o London's Weekly 63 1954, S 414 (D Hardman) — List 49 1953, S 809 u 811 — LM 48 1954, S 176—77, 49 1955, S 269—70 (G Lambin) — MdFr 318 1953 S 339—40, 321 1954 S 728—29 (J Vallette) — MGW v 14 5 1953 S 10 (H B Charlton), 7 7 1954 S 11 (B I Evans) — MLN 70 1955 S 138—41 (R G Shedd) — NQ 198 1953 S 319 NS 1 1954, S 457 — Qu Journ of Speech 40 1954, S 88 (N Magill) S 455—56 (J L Jackson) — Queens Qu 60 1953/54 S 448—51 (W Angus), 61 1954, S 412—13 (W Blissett) — Renaissance News 7 1954, S 30—31 (O J Campbell) — RES 5 1954, S 186—88 (F Kermode), 6 1955, S 196—97 (J M Nosworthy) — ShN 4 1954, S 23 (I Ribner) — ShQ 4 1953, S 181—85 (S F Johnson), 5 1954, S 115—16 (H T Price), 6 1955, S 90—96 (M Doran) — Spect 6575 1954 S 32—33 (T Gunn) — SRL v 25 9 54, S 22 (G B Harrison) — TLS v 8 5 1953 S 303 4 6 1954, S 363

## II GESAMT- UND TEILAUSGABEN

2928 The **Arden Edition** of the works of W Sh [New and rev version] General ed Una Ellis-Fermor — Ldn Methuen

King Lear 1952 (91 1900)

Rez EA 7 1954 S 325—26 (A Koszul) — EC 5 1955 S 382—90 (P Cruttwell) — ES 36 1955 S 83—85 (R W Zandvoort)

Macbeth Ed by Kenneth Muir Based on the ed of Henry Cunningsham 8 ed rev 1953 LXXIV, 200 S — Vgl 91 1900

Rez EC 5 1955 S 382—90 (P Cruttwell) — JEGP 53 1954 S 107—09 (T M Parrott) — Qu Journ of Speech 40 1954, S 213 (E J West)

Titus Andronicus Ed by J C Maxwell 1953 XLVI, 129 S

Rez DUJ 15 1954 S 77—78 (C Leech) — EA 7 1954 S 325—26 (A Koszul) — EC 5 1955 S 382—90 (P Cruttwell) — Fortnightly 1047 1954 S 211—12 (F S Boas) — List 52 1954, S 975 u 977 (J Crow) — MdFr 321 1954, S 147—48 (J Vallette) — MLR 49 1954 S 360—64 (W W Greg) — RES 6 1955 S 80—82 (A Walker) — ShJ 90 1954 S 330—32 (H Heuer) — ShQ 5 1954 S 114 (H T Price) — SRL v 30 1 1954, S 30

Antony and Cleopatra Ed by Maurice Roy Ridley 9 ed rev and reset 1954 LVI 285 S

Rez Adelphi 30 1954 S 381—82 — EC 5 1955 S 382—90 (P Cruttwell) — JEGP 54 1955 S 128—31 (T M Parrott) — MdFr 323 1955, S 518—19 (J Vallette) — MLR 50 1955 S 197—99 (J R Brown) — ShJ 91 1955 S 333—36 (H Heuer) — ShQ 6 1955 S 337—39 (E C Wilson)

King Henry V Ed by John Henry Walter 1954 XLVII 167 S

Rez EC 5 1955 S 382—90 (P Cruttwell) — JEGP 54 1955, S 131—35 (T M Parrott) — John o London's Weekly 63 1954 S 414 (D Hardman) — MdFr 321 1954 S 731—32 (J Vallette) — MLN 70 1955, S 209—11 (C Leech) — MLR 50 1955, S 197 (E A J Honigmann) — RES 6 1955 S 308—10 (A Walker) — ShJ 91 1955, S 330—31 (H Heuer)

King John Ed by E A J Honigmann 4 ed rev and reset 1954 LXXV, 176 S

Rez List 52 1954, S 975 u 977 (J Crow) — London Mag 2,6 1955, S 104—08 (K Muir) — MdFr 323 1955 S 151—52 (J Vallette) — ShJ 91 1955, S 332 (H Heuer) — ShQ 6 1955, S 117—18 (W T Hastings), S 339—40 (F B Williams)

The Tempest Ed by Frank Kermode 5 ed rev and reset 1954 LXXXVIII 167 S

Rez Adelphi 30 1954, S 381—82 — EC 5 1955, S 382—90 (P Cruttwell) — John o'London's Weekly 63 1954, S 772



- (D Hardman) — List 52 1954 S 975 u 977 (J Crow) —  
MdfR 322 1954, S 326 (J Vallette) — MLR 50 1955  
S 327—30 (W M T Nowotny) — ShJ 91 1955, S 336—37  
(H Heuer)
- 2929 **Malone Shakespeare** General ed J J Hogan — Dublin Browne  
& Nolan  
King Henry IV pt 1 1953 176 S
- 2930 **New (Cambridge) Shakespeare** Ed for the syndics of CUP by John  
Dover Wilson  
Richard III 1954 LXIII 280 S, 1 Stammtaf  
Rez NQ NS 1 1954, S 275 — ShQ 6 1955 S 174—76  
(I B Cauthen)
- 2931 **New Clarendon Shakespeare** Ed by R E C Houghton — Oxf  
Clarendon Pr  
Coriolanus Ed by B H Kemball-Cook 1954 254 S  
Much Ado about Nothing Ed by Philip Wayne 1954 192 S
- 2932 **The New Nonesuch Shakespeare** The complete works The text and  
order of the first folio with quarto variants and a choice of modern  
readings noted marginally To which are added Pericles and the first  
quartos of six of the plays, with three plays of doubtful authorship, also  
the poems according to the original quartos and octavos The Nonesuch  
text establ 1929 by Herbert Farjeon With a new introd by Ivor Brown  
Limited ed — Ldn Nonesuch Pr, NY Random House 1953  
1 Comedies etc LIV, 1082 S  
2 Histories, and Troilus and Cressida X, 1200 S  
3 Tragedies, Pericles, etc X, 1474 S  
4 Poems XVI, 250 S  
Rez List 49 1953, S 1063 u 1065 (J Crow) — MdfR  
321 1954 S 727—28 (J Vallette) — MGW v 2 7 1953,  
S 10 (J Roselli) — NSTn 46 1953, S 106 u 108 (J I M  
Stewart) — ShQ 5 1954, S 92—93 (J G McManaway) —  
TLS v 3 7 1953, S 428
- 2933 **The New Stratford Shakespeare** Based upon the ed text by George  
Bagshawe Harrison With introd and commentary by Tyrone Guthrie —  
Ldn Harrap  
1 Julius Caesar 1954 152 S  
Rez ShJ 91 1955, S 343—44 (H Heuer)  
2 Macbeth 1954 147 S  
3 The Merchant of Venice 1954 139 S  
Rez ShJ 91 1955, S 344 (H Heuer)  
4 A Midsummer-Night's Dream 1954 122 S  
5 Twelfth Night 1954 131 S
- 2934 **A New Variorum Edition of Sh** General ed Hyder Edward Rollins —  
Philadelphia Lippincott  
Troilus and Cressida Ed by Harold Newcomb Hillebrand and  
Thomas Whitfield Baldwin 1953 XIX, 613 S

- Rez JEGP 53 1954 S 110—14 (R A Law) — MLN 70 1955 S 131—34 (J R Brown) — MLR 49 1954 S 224—26 (K Muir) — RES 5 1954 S 288—91 (A Walker) — ShJ 91 1955 S 340—41 (H Heuer) — ShQ 4 1953 S 171—81 (M A Shaaber) 5 1954, S 114 (H T Price) — South Atlantic Qu 53 1954 S 272 (P Williams) — TLS v 3 7 1953 S 428 — US Qu Book Rev 10 1954 S 333
- 2935 **Penguin Shakespeare** Ed by George Bagshawe Harrison — Ldn Penguin Books  
 Love's Labour's Lost 1953 128 S  
 The Tragedy of Richard III 1953 159 S  
 Measure for Measure 1954 124 S  
 Rez ShJ 91 1955 S 344—45 (H Heuer)
- 2936 **The Yale Shakespeare** Rev ed General ed Helge Kokeritz and Charles Tyler Prouty — New Haven Yale UP, OUP  
 As you like it Ed by Samuel Clement Burchell 1954 VI 121 S  
 Rez MLR 50 1955 S 196—97 (C J Sisson) — ShJ 91 1955 S 342—43 (H Heuer) — ShQ 6 1955, S 349—50 (H A Kaufman)  
 The Tragedy of Macbeth Ed by Eugene Mersereau Waith 1954 VI, 138 S  
 Rez MLR 50 1955, S 196—97 (C J Sisson) — ShJ 91 1955 S 342—43 (H Heuer) — ShQ 6 1955 S 348—49 (K Muir)  
 Measure for Measure Ed by Davis Harding 1954 VI 131 S  
 Rez ShJ 91 1955 S 342—43 (H Heuer)  
 The Tragedy of Romeo and Juliet Ed by Richard Hosley 1954 VI, 174 S  
 Rez ShQ 6 1955 S 345—48 (S Thomas)  
 The Taming of the Shrew Ed by Thomas Goddard Bergin 1954 VI, 125 S  
 Rez MLR 50 1955 S 196—97 (C J Sisson) — ShJ 91 1955, S 342—43 (H Heuer) — ShQ 6 1955 S 349—50 (H A Kaufman)  
 Twelfth Night, or What you will Ed by William Prescott Holden 1954 VI 144 S  
 Rez MLR 50 1955 S 196—97 (C J Sisson) — ShJ 91 1955 S 342—43 (H Heuer) — ShQ 6 1955 S 349—50 (H A Kaufman)
- 2937 **Shakespeare, William** Twenty-three plays and the sonnets With general introd, special introd for each play and notes by Thomas Marc Parrott Ass ed Edward Hubler and Robert Stockdale Telfer Rev ed — NY Scribner 1953 XIV, 1116 S
- 2938 — — — Comedies histories and tragedies A facsimile ed prepared by Helge Kokeritz With an introd by Charles Tyler Prouty — New Haven Yale UP, OUP 1954 XXIX, 889 S

- Rez NStN 49 1955, S 622 (J I M Stewart) — ShN 4 1954, S 40 — SRL v 18 12 1954 S 12 (T E Cooney) — TLS v 14 10 1955, S 612
- 2939 — — — The complete works Incl a biogr and general introd, glossary and index of characters Ed by Charles Jasper Sisson — Ldn Odhams 1954 LII, 1376 S  
Darin Harold Jenkins Biogr essay, S IX—XVII, W M T Nowottny The canon and the text Editors, editions and critics, S XVIII—XXXIII, Terence Spencer The theatre and the actors, S XXXIV—XLI, Hilda Hulme Sh's language, S XLII—XLVI, Bruce Pattison Music and masque, S XLVII—LII  
Rez JEGP 54 1955, S 127—28 (G B Evans) — John o London's Weekly 63 1954 S 414 (D Hardman) — LM 48 1954, S 543—44 (G Lambin) — London Mag 1, 11 1954 S 102—08 (K Muir) — MdFr 321 1954, S 728 (J Vallette) — MGW v 1 7 1954, S 11 (B I Evans) — Qu Rev 292 1954, S 405—06 — ShJ 91 1955, S 328—30 (H Heuer) — ShQ 6 1955 S 114—15 (W T Hastings), S 340—41 (M A Shaaber) — Spect 6575 1954, S 32—33 (T Gunn) — TLS v 18 6 1954, S 394
- 2940 — — — Comedies Ed by William George Clark and William Aldis Wright (Reissue) — Ldn Dent 1953 VIII, 848 S (Everyman's Library 153)
- 2941 — — — Histories and poems Ed by William George Clark and William Aldis Wright (Reissue) — Ldn Dent 1953 VI, 888 S (Everyman's Library 154)
- 2942 — — — Tragedies Ed by William George Clark and William Aldis Wright (Reissue) — Ldn Dent 1953 VI, 982 S (Everyman's Library 155)
- 2943 — — — Comedies Ed by Peter Alexander With a general introd, an introd to this vol, a preface to each play and a glossary — Ldn Collins 1954 768 S (Collins New Classics Series 626)
- 2943a — — — Four plays Ed by George Bagshaw Harrison — NY Harcourt, Brace 1954 172 S [Henry V AYLI, King Lear, A and C]
- 2944 — — — Skuespil Overs af Edvard Lembecke — København Reitzel 1953 128 S (Falke-Serien 6)
- 2945 — — — Sh neu übers v Richard Flatter In 6 Bdn — Wien, Bad Bocklet Krieg — Vgl 91 1915  
2 Die Zähmung d Widerspenstigen Maß für Maß Romeo u Julia König Lear 1953 634 S  
Rez ShJ 91 1955, S 353—55 (W Stroedel)  
3 Hamlet Julius Caesar Der Sturm Die Komodie d Irrungen 1954 591 S  
4 Der Kaufmann v Venedig Troilus u Cressida Das Wintermärchen Wie es euch gefällt 1954 639 S
- 2946 — — — Sämtliche Werke Übers v August Wilhelm v Schlegel u Ludwig Tieck — Heidelberg Schneider

## Abt 1 Dramatische Werke

Bd 2 Historien 1953 960 S

Bd 3 Tragödien 1953 973 S

## Abt 2 Poetische Werke

Bd 4 Übers v Friedrich Bodenstedt Ferdinand Freiligrath  
(u a) 1953 479 S

- 2947 — — — Werke In dt Sprache durch August Wilhelm Schlegel u Ludwig Tieck (Hrsg) Karl Balser, Reinhard Buchwald u Karl Franz Reinking Standard-Klassiker-Ausg in 10 Bdn — Hamburg Standard-Verl 1953 (Nur f Mitgl d Lesergemeinschaft d Standard-Verl)

1 Hamlet Macbeth König Lear Kymbelin XI 375 S

2 Troilus u Cressida Timon v Athen Perikles Titus Andronicus 305 S

3 Coriolan Julius Cäsar Antonius u Kleopatra 281 S

4 König Johann König Richard II König Heinrich IV, T 1 2  
König Heinrich V 414 S

5 König Heinrich VI, T 1—3 Richard III Heinrich VIII 441 S

6 Romeo u Julia Othello Der Kaufmann von Venedig 271 S

7 Ende gut, alles gut Maß für Maß Die beiden Veroneser Liebes  
Leid und Lust Die Komodie der Irrungen 359 S8 Ein Sommernachtstraum Der Widerspenstigen Zähmung Die  
lustigen Weiber von Windsor Viel Lärm um nichts 299 S9 Wie es euch gefällt Was ihr wollt Das Wintermärchen Der  
Sturm 306 S10 1 Sh in der dt Geistesgeschichte 2 Shs Leben 3 Anm zu  
Bd 1—9 Die Sh-Bühne 344 S m Abb

Rez ShJ 90 1954, S 334—35 (H Heuer)

- 2948 — — — Dramatische Werke Übers v August Wilhelm v Schlegel u Ludwig Tieck — Frankfurt a M Büchergilde Gutenberg 1953

1 Komödien 1032 S

2 Historien 960 S

3 Tragödien 973 S

- 2949 — — — Kootut Draamat (Übers) Paavo Cajander — Helsinki Söderström

(I) Hamlet Romeo ja Julia Venetian kauppias Kuningas Lear  
1953 505 S

- 2950 — — — Hamlet Manatsu no yo no yume (MND) Romeo to Juliet Julius Caesar (Übers) Yoshio Nakano, Isao Mikami — Tōkyō Kawade shobo 1953 397 S

- 2951 — — — Isbrannye proizvedeniya Perv S Maršaka, B Pasternaka, T Ščepkinov-Kupernik — Moskva Goslitizdat 1953 548 S

III AUSZÜGE AUS MEHREREN WERKEN, ANTHOLOGIEN,  
PARAPHRASEN, ZITATE

- 2952 **Shakespeare**, William Scenes By J Bouten Rev by P A Jongsma 8 ed  
— Zwolle Tjeenk Willink 1953 108 S (Selections from the classics 2)
- 2953 — — — [Ausz aus mehreren Werken] — In Roberts, Denys Kilham  
The centuries' poetry 1 Chaucer to Sh — Ldn Penguin Books 1953  
S 134—54
- 2954 — — — The earliest poems, in approximately chronological order Ed  
by A W Titherley — Winchester Warren 1953 VIII, 78 S
- 2955 — — — An evening with W Sh with an all star cast Direction and  
narration by Margaret Webster — NY Theatre Masterworks 2 Lang-  
spielplatten  
Rez ShQ 5 1954, S 330—31 (F Bowers)
- 2956 — — — A Sh anthology Selections from the comedies, histories, tragedies  
songs and sonnets Forew by G F Maine — Ldn Collins 1954 160 S  
(Fontana Series)
- 2957 — — — Worte über die Musik Aus seinen Werken ausgelesen u ges v  
Kurt Sydow — Wolfenbüttel Mösseler 1951 31 S
- 2958 — — — Sh Ein Lesebuch für unsere Zeit (Hrsg) v Walther Victor —  
Weimar Thür Volksverl 1953 VII 507 S m Abb 12 Taf (Lesebücher f  
unsere Zeit) — Darin u a Jürgen Kuczynski Sh — Zeit u Gesellschaft  
S 25—36, Walther Victor Sh — Leistung Landschaft Leben S 37—50  
Fritz Erpenbeck Sh — Beweger der Bühne S 51—66, Deutsche Klassiker  
über Sh, S 467—99 — Enthalt vollst Übersetzungen von Hamlet, MND  
R & J
- 2959 — — — Sh par lui-meme Textes choisis par Jean Paris — Paris Ed du  
Seuil 1954 190 S (Ecrivains de toujours 22)  
Rez Cahiers de la Compagnie M Renaud — J-L Barrault 9 195  
(R Saurel Sh échappe à Hercule Poirot) — MdFr 322 1954 S 546  
(J Vallette)
- 2960 **Browning**, David Clayton Everyman's dictionary of Sh quotations —  
Ldn Dent 1953 XII 560 S (Everyman's Reference Library)  
Rez LM 48 1954, S 435 (G Lambin) — MdFr 320 1954, S 156  
(J Vallette) — NStN 47 1954 S 49 — Spect 6548 1953 S 761  
(J D Scott) — SRL v 25 9 1954, S 32 (G B Harrison) — TLZ  
v 6 11 1953, S 709
- 2961 **The Oxford Dictionary** of quotations 2 ed — OUP 1953 XIX, 1008 S  
— Sh S 423—88  
Rez List 50 1953 S 967 (J Crow) — Spect 6548 1953, S 761  
(J D Scott) — TLS v 6 11 1953, S 709
- 2962 **Stevenson**, Burton Egbert The standard book of Sh quotations — NY  
Funk & Wagnalls 1953, Ldn Mayflower Pr 1954 766 S  
Rez Libr Journ 78 1954, S 2040 (G Freedley) — ShJ 90 1954  
S 354 (F Wölcken)

- 2963 **Carter**, Frederick Albert More haywire Sh — Ldn French 1953 23 S  
 2964 **Dodd**, E F Six tales from Sh — Ldn Macmillan 1954 97 S (Macmillan's stories to remember in simple English)  
 2965 **Lamb**, Charles, and Mary **Lamb** Sh Genfortalt Overs af Johanne Kastor Hansen — København Henningsen 1953 228 S  
 2966 — — — Tales from Sh The Tempest Macbeth Notes de P Féraud et H Sascuteanu — Paris Sascot 1954 48 S  
 Rez LM 49 1955 S 91—92 (H Kerst)

IV EINZELAUSGABEN  
 (nebst Erläuterungsschriften)

*All's well that ends well*

*Ausg* siehe Nr 2947 3231

- 2967 **Leech**, Clifford The theme of ambition in All's Well That Ends Well — ELH 21 1954, S 17—29

*Antony and Cleopatra* (A and C)

- 2968 **Shakespeare**, William Antony and Cleopatra Ed by T Henshaw — Ldn Ginn 1953 XC, 250 S  
 2969 — — — Antonije i Kleopatra Prev B Nedici V Živojinović — Beograd Prosveta 1953 XIII, 308 S

*Ausg* siehe auch Nr 2928 2943a 2947

- 2970 **Berkeley**, David S The crux of A and C — Bulletin of Oklahoma Agricult and Mechanical Coll 50 1953, S 1—13  
 2971 **Blanco**, Julio Enrico Las pruebas del alter ego en D'Annunzio y en Sh — Ideas y Valores (Bogota) Nr 6 1952  
 2972 **Bradbrook**, Frank W Thomas Nashe and Sh — NQ NS 1 1954 S 470  
 2973 **Holmes**, Martin A Regency Cleopatra — ThN 8 1954, S 46—47, 2 Taf  
 2974 **Monnier**, Adrienne The Stratford company in Paris a French view — London Mag 1, 5 1954, S 74—76  
 2975 **Pearce**, T M Sh's A and C V, II, 243—59 — Expl 12, 17 1953  
 2976 **Pearson**, Norman Holmes A and C — In Sh of an age and for all time 1954 S 123—47 — Vgl Nr 3774  
 2977 **Rees**, Joan An Elizabethan eyewitness of A and C? — ShS 6 1953, S 91—93 — Dazu Roy Walker — TLS v 29 5 1953 S 349  
 2978 **Schanzer**, Ernest A plot-chain in A and C — NQ NS 1 1954, S 379—80  
 2979 **Worsley**, Thomas Cuthbert Love for love — NStN 45 1953, S 545—46

*Arden of Feversham*

- 2980 **Legouis**, Pierre The epistolary past in English — NQ 198 1953, S 111—12

*As you like it*

- 2981 **Shakespeare, William** *As you like it* Introd by Peter Brook Decor and costumes by Salvador Dalí — Ldn Folio Soc 1953 95 S  
Rez EA 7 1954, S 324—25 (A Koszul) — ShQ 5 1954, S 114—15  
(H T Price) — TLS v 15 5 1953, S 322
- 2982 — — — *As you like it* Ed by Alfred Harbage — NY Appleton 1954  
XII 83 S (Crofts Classics)
- 2983 — — — *Manasuka* — Djakarta Balai Pustaka 1952 144 S
- 2984 — — — *Kakor vam drago* (Sloven v) Oton Župančič — Ljubljana 1954  
160 S

*Ausg* siehe auch Nr 2936 2943a 2945 2947

- 2985 **Ullrich, Eva** *Das Spiel von Celia und Rosalinde im Ardennerwald* Aus Sh's Lustspiel „Wie es euch gefällt“ Für d Laienspiel eingerichtet — Kassel Basel Bärenreiter-Verl 1953 60 S (Bärenreiter-Laienspiele 219)
- 2986 **Dodd, E F** *Three Sh comedies* — Ldn Macmillan 1954 56 S (Macmillan's stories to remember in simple English)
- 2987 **Goldsmith, Robert Hillis** *Touchstone critic in motley* — PMLA 68 1953, S 884—95
- 2988 **Seronsy, Cecil Cowden** *The seven ages of man again* — ShQ 4 1953, S 364—65

*Comedy of Errors*

- 2989 **Shakespeare, William** *The Comedy of Errors* Bearb v Klaus Fuß — Karlsruhe Braun 1953 83 S (Braunsche Schulbucherei R 3, Nr 10)

*Ausg* siehe auch Nr 2945 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3248

- 2990 **Fergusson, Francis** *The Comedy of Errors and Much Ado about Nothing* — SR 62 1954, S 24—37

*Coriolanus*

- 2991 **Shakespeare, William** *Coriolano* Trad di Cesare Vico Lodovici — Torino Einaudi 1953 192 S (Piccola biblioteca scientifico-letteraria 51)

*Ausg* siehe auch Nr 2931 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3143 3686

- 2992 **Enright, D J** *Coriolanus tragedy or debate?* — EC 4 1954, S 1—19
- 2993 **Gilman, Albert** *Textual and critical problems in Sh's Coriolanus* — DA 14 1954 S 673—74 — Ausz aus Diss, Univ of Michigan
- 2994 **Hunter, G K** *Sh's Hydra* — NQ 198 1953, S 100—01
- 2995 **Merchant, William M** *A Poussin Coriolanus in Rowe's 1709 Sh* — Bulletin of the John Rylands Libr 37 1954, S 13—16
- 2996 **Muir, Kenneth** *In defence of the tribunes* — EC 4 1954, S 331—33
- 2997 — — — *Menenius's fable* — NQ 198 1953 S 240—42 — Dazu J C Maxwell ibid S 329
- 2998 **Ribner, Irving** *The tragedy of Coriolanus* — ESt 34 1953, S 1—9
- 2999 **Rosati, Salvatore** *Il Coriolano di Sh* — Nuova Antologia (Roma) Nr 1836 1953, S 427—44

*Cymbeline**Ausg* siehe Nr 2947

- 3000 **Carrington**, Norman Thomas Sh *Cymbeline* — Ldn Brodie 1954 79 S  
(Notes on chosen Engl texts)
- 3001 **Kane**, Robert Joseph Richard du Champ in *Cymbeline* — ShQ 4 1953,  
S 206
- 3002 **Phillips**, George L Sh s 'Fear no more the heat o'th sun — Expl 12 2  
1953
- 3003 **Swander**, Homer D The design of *Cymbeline* — DA 13 1953 S 814 —  
Ausg aus Diss, Univ of Michigan

*Edward III*

- 3004 **Muir**, Kenneth A reconsideration of Edward III — ShS 6 1953, S 39—48

*Hamlet*

- 3005 **Shakespeare**, William Hamlet The first quarto 1603 (Reissue) — San  
Marino H E Huntington Libr 1953 6, 66 S  
Rez ShQ 5 1954, S 423 (I B Cauthen)
- 3006 — — — The tragedy of Hamlet prince of Denmark With an introd by  
Richard Burton Designs by Roger Furse — Ldn Folio Soc 1954 134 S
- 3007 — — — Hamlet Ed by Ian Stuart — Birmingham Ala Vulcan Pr 1954  
273 S (Simplified Sh series)
- 3008 — — — Hamleti, princ i Danemarkes (Alban v) Fran S Noli — Pri-  
ština Mustafa Bakija 1952 XII 182 S
- 3009 — — — Hamlet, Prins af Danmark Overs og komm af Valdemar Øster-  
berg 2 Udg, 2 Opl — København Schultz 1954 210 S
- 3010 — — — Hamlet A tragedy adapted from Sh (1770) by Jean François  
Ducis A critical ed by Mary B Vanderhoof — Proceedings of the Ameri-  
can Philos Soc 97, 1 1953 55 S  
Rez ShQ 4 1953 S 470—71 (H C Lancaster) — Dazu Willard  
B Pope Ducis Hamlet — Ibid 5 1954, S 209—11
- 3011 — — — Hamlet to vassilopoulo tis Danias (Griech v) B Rotas —  
Athinae Icaros 1953 163 S
- 3012 — — — Hamlet (Japan v) Isao Mikami — Tokyô Kawade shobo 1953  
268 S
- 3013 — — — La tragedia di Amleto principe di Danimarca Vers ital di  
Luigi Squarzina — Bologna Cappelli 1953 X, 293 S (Teatro di tutto il  
mondo 1)
- 3014 — — — Hamlet, królewicz dński (Poln v) Roman Brandstaetter —  
Warszawa Pánstwowy Instytut Wydawniczy 1952 227 S — Zu 91 1985
- 3015 — — — Hamlet, krolewicz dński (Poln v) Wladyslaw Tarnawski —  
Wroclaw (Breslau) Zaklad Narod im Ossolinskih 1953 253 S
- 3016 — — — Hamlet Overs av Karl August Hagberg i ny bearb av Nils  
Molin — Stockholm Tiden 1954 195 S (Tidens engelska klassiker 1)



- Ausg* siehe auch Nr 2945 2947 2949 2950 2958, *Erl.-Schr* siehe auch Nr 3138a 3182 3354 3443 3567 3739 3751 3837
- 3017 **Abend**, Murray More allusions to Sh in Beaumont and Fletcher — NQ 198 1953, S 191—92 — Vgl 91 2446
- 3018 **Allen**, Don Cameron Sh's Hamlet — In Literary masterpieces of the western world Ed Francis H Horn Baltimore Johns Hopkins Pr 1953 S 148—63
- 3019 **Altick**, Richard D Hamlet and the odor of mortality — ShQ 5 1954, S 167—76
- 3020 **Babler**, O F Women 'Hamlets' — NQ NS 1 1954, S 86 — Dazu ibid J D Aylward, S 179 — Zu 91 2046
- 3021 **Belinskiĭ**, Vissarion Grigorevič Studija o Hamletu (Serbokroat v) Ħankosava Kašiković — Beograd Prosveta 1953 163 S
- 3022 **Bennett**, Josephine Waters Characterization in Polonius advice to Laertes — ShQ 4 1953, S 3—9 — Dazu ibid R H Bowers Polonius another postscript, S 362—64
- 3023 **Boehlich**, Walter Noch einmal Kierkegaard und Hamlet Sören, Prinz von Danemark — Der Monat 66 1954, S 628—34 — Dazu ibid Helmut Uhlig Hamlet in Wittenberg, Kierkegaard in Berlin, P Orłowski Kierkegaard und Hamlet über sich selbst, 68 1954, S 208—09 — Zu Nr 3069
- 3024 **Bohannon**, Laura Miching Mallecho, that means witchcraft — London Mag 1 5 1954, S 51—60
- 3025 **Bonjour**, Adrien Hamlet and the phantom clue — ESt 35 1954, S 253—59
- 3026 **Bowers**, Fredson A note on Hamlet I, V, 33 and II, II, 181 — ShQ 4 1953, S 51—56
- 3027 **Carrington**, Norman Thomas Sh Hamlet — Ldn Brodie 1954 88 S (Notes on chosen Engl texts)
- 3028 **Chillemi**, Guglielmo Lorenzaccio, Amleto romantico — Teatro scenario (Milano) NS 5, 12 1953, S 44—45
- 3029 **Coghill**, Nevill Sh as a dramatist — In Talking of Sh 1954 S 23—47 — Vgl Nr 3822
- 3030 **Craig**, Hardin Hamlet and Ophelia — In Craig The written word and other essays Chapel Hill 1953 S 32—48
- 3031 **Crocker**, Lester G Hamlet, Don Quijote La Vida es Sueño the quest for values — PMLA 69 1954, S 278—313
- 3032 **Davenport**, Arnold Sh and Nashe's Pierce Penilesse — NQ 198 1953, S 371—74
- 3033 **Downer**, Alan Seymour The Hamlet year — ShQ 5 1954, S 150—65 4 Taf
- 3034 **Drew**, Arnold P Emily Bronte and Hamlet — NQ NS 1 1954, S 81—82
- 3035 **Dymling**, C A Om Hamlets ålder — In Göteborgsstudier i litteraturhistoria tillägnade Sverker Ek Göteborg 1954 S 26—54
- 3036 **Empson**, William Hamlet when new P 1 2 — SR 61 1953, S 15—42 185—205

- 3037 **Evans**, Gwynne Blakemore Thomas Nashe and the dram of eale' — NQ 198 1953 S 377—78 — Dazu *ibid* R L Eagle S 545
- 3038 **Freund**, Philip Prince Hamlet a play — NY Bookman Ass Ldn Allen 1953 70 S  
Rez ShJ 91 1955 S 350—52 (K Kramp) — ShQ 6 1955 S 352 (M Crane)
- 3039 **Glaser**, Hermann Hamlet in der deutschen Literatur — o O 1952 V 189 gez Bl (Masch-Schr) — Erlangen Phil Diss
- 3040 **Green**, Andrew J The cunning of the scene — ShQ 4 1953 S 395—404
- 3041 **Griffin**, Alice Venezky Jean Louis Barrault acts Hamlet — ShQ 4 1953 S 163—64
- 3042 **Gwynn** Frederick Landis Hamlet and Hardy — ShQ 4 1953 S 207—08
- 3043 **Hennings**, Elsa Hamlet Sh s „Faust“-Tragödie — Bonn Bouvier 1954 296 S
- 3044 **Hoepfner**, Theodore Christian Hamlet and the Polonian ambassador — NQ 198 1953 S 426
- 3045 **Hostos**, Eugenio M de Hamlet Estudio critico — Buenos Aires Ed Inti 1954
- 3046 **Howarth**, R G An unnoted allusion to Sh — NQ 198 1953 S 101
- 3047 **Janaro**, Richard Paul Dramatic significance in Hamlet — In Studies in Sh 1953 S 107—15 — Vgl Nr 3818
- 3048 **Jaspers**, Karl Hamlet — Revue de culture europeenne 3 5 1953
- 3049 **Ilyin**, Eugene K Gordon Craig's mission to Moscow — ThA 38 1954 May, S 78—79 88—90
- 3050 **Joseph**, Bertram Conscience and the king A study of Hamlet — Ldn Chatto & Windus 1953 175 S  
Rez Adelphi 30 1953 S 86—88 (W Scawen) — CR 75 1954, S 340—41 (A P Rossiter) — Fortnightly 1033 1953 S 352—53 (F S Boas) — MdFr 319 1953 S 707—08 (J Vallette) — MGW v 24 9 1953 S 10—11 (H B Charlton) — NSStN 46 1953 S 380 (W Empson) — ShJ 90 1954 S 338—41 (H Heuer) — ShQ 6 1955 S 176—78 (V K Whitaker) — Spect 6543 1953 S 605—06 (U O Connor) — TLS v 13 11 1953, S 720
- 3051 **Kuhl**, E P Hercules in Spenser and Sh — TLS v 31 12 1954, S 860
- 3052 **Lunneballe**, Poul Hamlet and Kronborg — Danish Foreign Office Journ Nr 8 1953, S 19—23
- 3053 **Lion**, Ferdinando Una nuova interpretazione dell'Amleto di Sh — Rivista di studi teatrali 7 1953
- 3054 **Lythe**, S G E The locale of Hamlet — NQ NS 1 1954 S 111—12
- 3055 **MacCarthy**, Desmond Hamlet — The new Hamlet 1925 — Hamlets in general 1930 — In MacCarthy Theatre Ldn 1954 S 57—68
- 3056 **Madariaga**, Salvador de Noch einmal Kierkegaard und Hamlet War Hamlet melancholisch? — Der Monat 66 1954, S 625—28 — Zu Nr 3069
- 3057 — — — On translating Hamlet — ShS 6 1953 S 106—11

- 3058 **Mohrhenn**, Alfred Hamlet und die Verzweiflung — Dt Rundschau 79 1953 S 1056—71
- 3059 **Nathan**, Norman Horatio s "You might have rhymed — NQ 198 1953 S 282—83
- 3060 **Norman**, Sylvia A passage in Hamlet (IV 4, 53—56) — TLS v 30 10 1953 S 693 — Dazu ibid John Middleton Murry, 6 11 1953 S 709
- 3061 **O'Donnell**, Norbert F Sh, Marston, and the university the sources of Thomas Goffe's Orestes — SP 50 1953, S 476—84
- 3062 **Paris**, Jean Hamlet ou les personnages du fils — Paris Ed du Seuil 1953 192 S  
Rez Books abroad 28 1954, S 313 (F Lehner) — MdFr 319 1953 S 708—09 (J Vallette) — NStN 46 1953 S 380 (W Empson) — RHTh 6 1954, S 97 (L Chancelrel)
- 3063 — — — Les trois mysteres de "Hamlet" — Esprit 21, 1 1953, S 214—28
- 3064 **Patrick**, J Max The problem of Ophelia — In Studies in Sh 1953 S 139—44 — Vgl Nr 3818
- 3065 **Phares**, Ross Sh at Centenary College — ShQ 5 1954 S 409
- 3066 **Polanyi**, Karl Hamlet — YR 43 1954, S 336—50
- 3067 **Port**, Elisabeth Die Motive in Sh's Hamlet — o O 1953 190 gez Bl (Masch -Schr -Dr) — Mainz Phil Diss
- 3068 **Quinlan**, Maurice J Sh and the Catholic burial services — ShQ 5 1954, S 303—06
- 3069 **Rougemont**, Denis de Kierkegaard et Hamlet — Preuves Nr 24 1953 — Dt Kierkegaard und Hamlet — Der Monat 56 1953, S 115—24 — Dazu Nr 3023 u 3056
- 3070 **Schoff**, Francis G Aspects of Sh-n criticism, 1914—1950 A commentary centered on British and American criticism of Hamlet — DA 13 1953 S 230 — Ausz aus Diss, Univ of Minnesota
- 3071 **Schreiber**, Flora Rheta Television s Hamlet — Qu of film, radio and television 8 1953, S 150—56
- 3072 **Semper**, Isidore Joseph The ghost in Hamlet pagan or Christian? — The Month NS 9 1953, S 222—34 — Zu 91 1994
- 3073 **Sherbo**, Arthur Conrad's Victory and Hamlet — NQ 198 1953, S 492—93
- 3074 **Starcke**, Viggo Hamlet och jordfrågan — Samtid och framtid (Stockholm) 11 1954, S 104—06
- 3075 **Stevenson**, David L An objective correlative for T S Eliot's Hamlet — JAAC 13 1954, S 69—79
- 3076 **Sunesen**, Bent Marlowe and the dumb show — ESt 35 1954, S 242—53
- 3077 **Taupin**, Rene Le mythe de Hamlet a l'époque romantique — French Rev 27 1953 S 15—21
- 3078 — — — The myth of Hamlet in France in Mallarme's generation — MLQ 14 1953, S 432—47

- 3079 **Trienens**, Roger J The symbolic cloud in Hamlet — ShQ 5 1954, S 211—13
- 3080 **Vallette**, Jacques Les mystères de Hamlet — MdFr 319 1953, S 707—09
- 3081 **Venable**, Emerson The Hamlet problem and its solution — Los Angeles Oxford Pr 1954 31 S — Vgl 89 171
- 3082 **Vergani**, O Pioggia per Amleto — Corriere della Sera v 7 9 1953
- 3083 **Waldron**, John "Machine" Hamlet II II, 124 — NQ NS 1 1954, S 515—16
- 3084 **Weightman**, J G Edinburgh, Elsinore and Chelsea — TC 154 1953 S 302—10
- 3085 **Withington**, Robert Sh, Hamlet and us — South Atlantic Qu 53 1954, S 379—83

### *Henry IV*

- 3086 **Shakespeare**, William Storie inglesı La storia di Re Enrico IV Trad di Gabriele Baldini — Milano Rizzoli 1954 233 S (Biblioteca universale Rizzoli 750—52)

*Ausg* siehe auch Nr 2929 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3112 3120 3567 3686 3837

- 3087 **Adams**, Henry Hitch Falstaff's instinct — ShQ 5 1954, S 208—09
- 3088 **Baldini**, Gabriele Il vino vecchio di Sir John Falstaff — Paragone 4, 48 1953, S 48—55
- 3089 **Boughner**, Daniel C Vice braggart and Falstaff — Anglia 72 1954 S 35—61
- 3090 **Bryant**, Joseph Allan Sh's Falstaff and the mantle of Dick Tarlton — SP 51 1954, S 149—62
- 3091 **Claeyssens**, Astere E Henry IV, part 1 — In Lectures on four of Sh's history plays 1953 S 19—34 — Vgl Nr 3639
- 3092 **Davenport**, Arnold Notes on Lyly's Campaspe and Sh — NQ NS 1 1954, S 19—20
- 3093 **Draper**, John William The date of Henry IV — Neoph 38 1954, S 41—44
- 3094 **Empson**, William Falstaff and Mr Dover Wilson — KR 15 1953, S 213—62
- Rez ShQ 5 1954, S 128 (H T Price)
- 3095 **Evans**, Gwynne Blakemore Laying a Sh-n ghost 1 Henry IV, II, IV, 225 — ShQ 5 1954, S 427
- 3096 **Fox**, Charles Overbury The 'haunch' of winter — NQ NS 1 1954, S 21
- 3097 **Greer**, C A Falstaff's diminution of wit — NQ NS 1 1954, S 468
- 3098 ——— A lost play the source of Sh's Henry IV and Henry V — NQ NS 1 1954, S 53—55
- 3099 ——— Sh and Prince Hal — NQ 198 1953, S 424—26
- 3100 ——— The source of Falstaff's contamination of the army — NQ 198 1953, S 236—37

- 3101 **Herbert**, T Walter The naming of Falstaff — Emory Univ Qu 10 1954, S 1—11
- 3102 **Hunter**, G K Henry IV and the Elizabethan two-part play — RES 5 1954, S 236—48  
Rez NSpr 4 1955, S 94 (H Oppel)
- 3103 **Leech**, Clifford The unity of 2 Henry IV — ShS 6 1953, S 16—24
- 3104 **Schutte**, William M Henry IV, part 2 — In Lectures on four of Sh's history plays 1953 S 35—42 — Vgl Nr 3639
- 3105 **Seronsy**, Cecil Cowden Dekker and Falstaff — ShQ 4 1953, S 365—66
- 3106 **Sprague**, Arthur Colby Gadshill revisited — ShQ 4 1953, S 125—37
- 3107 **Stoll**, Elmer Edgar A Falstaff for the 'bright — MP 51 1953/54, S 145—59
- 3108 **Waggoner**, G R An Elizabethan attitude toward peace and war — PQ 33 1954, S 20—33
- 3109 **Walker**, Alice The folio text of 1 Henry IV — StB 6 1954, S 45—59

*Henry V*

- Ausg* siehe Nr 2928 2943a 2947 *Erl-Schr* siehe auch Nr 3094 3098 3099 3669
- 3110 **Braddy**, Haldeen The flying horse in Henry V — ShQ 5 1954, S 205—07
- 3111 **Gilbert**, Allan Patriotism and satire in Henry V — In Studies in Sh 1953 S 40—64 — Vgl Nr 3818
- 3112 **Greer**, C A Sh's use of The Famous Victories of Henry the Fifth — NQ NS 1 1954 S 238—41
- 3113 **Keirce**, William F Henry V — In Lectures on four of Sh's history plays 1953 S 53—69 — Vgl Nr 3639
- 3114 **Maxwell**, J C Henry V II II, 103—4 — NQ NS 1 1954, S 195
- 3115 — — — Simple or complex? Some problems in the interpretation of Sh — DUJ 15 1954 S 112—15
- 3116 **Ribner**, Irving Morality roots of the Tudor history play — Tulane Studies in Engl 4 1954, S 21—43
- 3117 **Smith**, Warren D The Henry V choruses in the first folio — JEGP 53 1954, S 38—57  
Rez NSpr 4 1955, S 94—95 (H Oppel)

*Henry VI*

- Ausg* siehe Nr 2947
- 3118 **Jackson**, Sir Barry On producing Henry VI — ShS 6 1953, S 49—52
- 3119 **Kernan**, Alvin B A comparison of the imagery in 3 Henry VI and The True Tragedie of Richard Duke of York — SP 51 1954, S 431—42
- 3120 **Law**, Robert Adger Edmund Mortimer in Sh and Hall — ShQ 5 1954, S 425—26
- 3121 **Prouty**, Charles Tyler "The Contention" and Sh's 2 Henry VI A comparative study — Yale UP, OUP 1954 IX, 157 S  
Rez JEGP 53 1954, S 628—37 (G B Evans) — ShQ 6 1955, S 119—21 (W T Hastings) — SRL v 25 9 1954, S 22 (G B Harrison) — US Qu Book Rev 10 1954, S 333

- 3122 **Rees**, Joan A passage in Henry VI part 3 — NQ NS 1 1954, S 195—96  
 3123 **Richardson**, Arleigh D The early historical plays — In Sh of an age  
 and for all time 1954 S 79—100 — Vgl Nr 3774

### *Henry VIII*

*Ausg* siehe Nr 2947

- 3124 **Guidi**, Augusto Henry VIII e i Promessi Sposi — Sulla interpretazione di  
 un sotantivo in Julius Caesar — Letterature moderne 5 1954, S 314—15  
 3125 **Oras**, Ants "Extra monosyllables" in Henry VIII and the problem of  
 authorship — JEGP 52 1953, S 198—213  
 Rez ShQ 5 1954 S 126—27 (H T Price)  
 3126 **Walker**, Roy Theatre Royal — TC 153 1953, S 463—70

### *Julius Caesar*

- 3127 **Shakespeare**, William Julius Caesar and the life of W Sh Ed by  
 Robert Harding Introd by Sir John Gielgud — Ldn Gawthorn 1953  
 224 S  
 3128 ——— Julius Caesar — Maxwell **Anderson** Elizabeth the Queen —  
 NY Noble 1954 338 S (Noble's comparative classics)  
 3128a ——— Julius Caesar Ingeleid, geschiedkundig, letterkundig en taal-  
 kundig toegelicht door R M S van den Raevenbusch 2 bijgew dr —  
 Brugge Desclée, De Brouwer 1954 115 S  
 3129 ——— Jul Qeşari (Alban v) Fran S Noli — Priština Mustafa Bakiya  
 1953 140 S  
 3130 ——— Julius Caesar Übertr v Theodor v Zeynek — Mchn Salzb  
 Stifterbibl 1953 120 S (Stifterbibliothek 45)  
 3131 ——— Ioulios Kaissaras (Griech v) Cl Carthaios — Athinae Icaros  
 1953 147 S  
 3132 ——— La tragedia di Giulio Cesare Trad di Alfredo Obertello —  
 Milano Mondadori 1953 142 S (Biblioteca moderna Mondadori NS 368)  
 3133 ——— Juliusz Cezar (Poln v) Zofia Siwicka — Warszawa Panstw  
 Inst Wydawn 1953 165 S  
 3134 ——— Julio Cesar Version de Ramon Alva — Barcelona G P 1954 —  
 224 S (Enciclopedia Pulga 110)

*Ausg* siehe auch Nr 2933 2945 2947 2950, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3114 3124  
 3696

- 3135 **Burke**, Kenneth Antony in behalf of the play — Perspectives 5 1953,  
 S 111—22 — Dt Marcus Antonius spricht zum Publikum — Perspektiven  
 5 1953, S 137—50 — Ital Antonio si pronunzia sul dramma — Pro-  
 spett 5 1953, S 79—90  
 3136 **Costa**, Bruno La tragedia Giulio Cesare di W Sh — Roma Ed Cineteca  
 1954 28 S, 2 Taf (Cineteca scolastica italiana Quaderni didattici Ser 3)  
 3137 **Feldman**, Harold Unconscious envy in Brutus — American Imago 9  
 1952, Nr 3/4

- 3138 **Foakes, R. A.** An approach to Julius Caesar — ShQ 5 1954, S 259—70
- 3138a **Griffin, Alice Venezky** Sh through the camera's eye — Julius Caesar in motion pictures, Hamlet and Othello on television — ShQ 4 1953, S 331—36 4 Taf
- 3139 **Haywood, Richard M.** Sh and the Old Roman — CE 16 1954/55, S 98—101 u 151
- 3140 **Houseman, John** Filming Julius Caesar — Sight and Sound 1953, July/Sept, S 24—27
- 3141 — — — Julius Caesar Mr Mankiewicz' shooting script — Qu of film, radio and television 8 1953 S 109—24
- 3142 — — — "This our lofty stage" — ThA 37,5 1953, S 26—28
- 3143 **Knights, Lionel Charles** Sh and political wisdom A note on the personalism of Julius Caesar and Coriolanus — SR 61 1953, S 43—55
- 3144 **Nathan, Norman** Flavius teases his audience — NQ NS 1 1954, S 149—50
- 3145 — — — Julius Caesar and The Shoemakers' Holiday — MLR 48 1953, S 178—79
- 3146 **Parsons, Howard** Sh's Julius Caesar Dramatis personae — NQ NS 1 1954, S 113
- 3147 **Pasnetti, P. M.** Julius Caesar The role of the technical adviser — Qu of film radio and television 8 1953, S 131—38
- 3148 **Phillips, James E.** Julius Caesar Sh as a screen writer — Qu of film, radio and television 8 1953 S 125—30
- 3149 **Schanzer, Ernest** A neglected source of Julius Caesar — NQ NS 1 1954, S 196—97
- 3150 **Smith, Warren Dale** The duplicate revelation of Portia's death — ShQ 4 1953, S 153—61
- 3151 **Uhler, John Earle** Julius Caesar — a morality of Respublica — In Studies in Sh 1953 S 96—106 — Vgl Nr 3818
- 3152 **Walker, Roy** Look upon Caesar — TC 154 1953, S 469—74
- 3153 **Zandvoort, Reinard Willem** Brutus's forum speech in Julius Caesar — In Zandvoort Collected papers 1954 S 58—62 — Vgl Nr 3864

### *King John*

*Ausg* siehe Nr 2928 2947

- 3154 **Pettet, E. C.** Hot irons and fever a note on the imagery of King John — EC 4 1954, S 128—44

### *King Lear*

- 3155 **Shakespeare, William** King Lear A selection of the chief scenes Hrs Alfred Bernhard — München Hueber 1954 48 S (Huebers fremdsprachl Texte 50)
- 3156 — — — König Lear Nach d Urtexten übertr v Rudolf Schaller Als unverkäuf. Bühnen-Ms gedr — Berlin Henschel 1950 139 S

- Ausg* siehe auch Nr 2928 2943a 2945 2947 2949 *Erl-Schr* siehe auch Nr 3751 3837
- 3157 **Anderson, D M** A conjecture on King Lear IV II 57 — NQ NS 1 1954 S 331
- 3158 **Bergemann, Otto** Zum Aufbau von King Lear — ShJ 90 1954, S 191 bis 209 — Aus 91 2147
- 3159 **Davenport, Arnold** Notes on King Lear — NQ 198 1953 S 20—22
- 3160 **Donnelly, John** Incest ingratitude and insanity aspects of the psychopathology of King Lear — Psychoanalytic Rev 40 1953 S 149—55
- 3161 **Greenfield, Thelma Nelson** The clothing motif in King Lear — ShQ 5 1954 S 281—86
- 3162 **Hoepfner, Theodore Christian** We that are young — NQ NS 1 1954 S 110
- 3163 **Jazayery, Mohammad Ali** and Robert Adger **Law** Three texts of King Lear their differences — StE 32 1953 S 14—24
- 3164 **Isham, Sir Gyles** The prototypes of King Lear and his daughters — NQ NS 1 1954 S 150—51
- 3165 **Legouis, Emile** La Terre de Zola et le Roi Lear — RLC 27 1953 S 417—27
- 3166 **Mitchell, Yvonne** Playing in Lear — Spect 6545 1953, S 664—65
- 3167 **Parr, Johnstone** The "late eclipses" in King Lear — Edmund's birth under Ursa Major — In Parr Tamburlaine's malady 1953 S 70—84 — Vgl Nr 3708
- 3168 **Parrott, Thomas Marc** "God's" or "gods" in King Lear V III, 17 — ShQ 4 1953, S 427—32
- 3169 **Raphael, D Daiches** Tragedy and religion — List 52 1954, S 360—61 — Dazu Diskussion *ibid* S 403, 405, 447, 489 529 631
- 3170 **Rinehart, Keith** The moral background of King Lear — Univ of Kansas City Rev 20 1953, S 223—28
- 3171 **Rosier, James L** The *lex aeterna* and King Lear — JEGP 53 1954 S 574—80
- 3172 **Rubow, Paul Victor** King Lear — In Rubow Klassiske og moderne Studier København Gyldendal 1954 S 52—56
- 3173 **Salter, K W** Lear and the morality tradition — NQ NS 1 1954, S 109—10
- 3174 **Traversi, Derek A** King Lear 2—3 — Scr 19 1952/53 S 126—42, 206—30 — Forts v 91 2171
- 3175 **Wadsworth, Frank** Sound and fury — King Lear on television — Qu of film, radio and television 8 1954, S 254—68
- 3176 **Williams, Philip** Two problems in the folio text of King Lear — ShQ 4 1953 S 451—60
- 3177 **Worsley, Thomas Cuthbert** The Stratford Lear — NSTn 46 1953, S 100—01



*Love's Labour's Lost* (LLL)

- Ausg* siehe Nr 2935 2947, *Erl.-Schr* siehe auch Nr 3248
- 3178 **Barbour**, Thomas Theatre chronicle — Hudson Rev 6 1953 S 278—86
- 3179 **Fraser**, Russell A The dancing horse of LLL — ShQ 5 1954, S 98—99
- 3180 **Greenfield**, Stanley B Moth's 'l'envoy' and the courtiers in LLL — RES 5 1954 S 167—68
- 3181 **Madariaga**, Salvador de The original of Armado — MGW v 6 3 1954, S 10
- 3182 **Ringler**, William The hobby horse is forgot — ShQ 4 1953, S 485
- 3183 **Roesen**, Bobbyann LLL — ShQ 4 1953, S 411—26
- 3184 **Vandiver**, Edward P Cooper's The Prairie and Sh — PMLA 69 1954 S 1302—04

*Macbeth*

- 3185 **Shakespeare**, William Macbeth — Eugene O'Neill The Emperor Jones Ed by Benjamin Alexander Heydrick and Alfred Arundel May — NY Noble 1952 276 S (Noble's comparative classics)
- 3186 — — — Macbeth Ed with an introd by J H Schutt 2 ed — Groningen Wolters 1953 116 S
- 3187 — — — Macbeth Recorded by the Old Vic Company Macbeth Alec Guinness Lady Macbeth Pamela Brown — Ldn His Master's Voice NY Radio Corp of America 1954 2 Langspielplatten ALP 1176—77  
Rez ShQ 5 1954, S 202—03 (J G McManaway)
- 3188 — — — The student's Macbeth Parallel text-and-explanation ed Ed by Lambert Greenawalt and Simon Hochberger — NY Globe Books 1954 185 S  
Rez ShN 4 1954, S 23
- 3189 — — — Macbeth (Bearb v Friedrich von Schiller) — In Schiller Werke Nationalausg Bd 13 — Weimar Bohlau 1949 S 73—162, 306—15, 362—405, 2 Faks  
Rez ShJ 91 1955, S 368 (W Stroedel)
- 3190 — — — Macbeth In leicht gekurzt Form hrsg u m Anm u einer Einl vers v Stephan Hartmann 2, durchges Aufl — Wien Österr Bundesverl 1954 88 S (Engl Bücherei) — Vgl 89 275
- 3191 — — — Macbeth (Indones v) Trisno Sumardjo — Djakarta Pembagunan 1952 128 S
- 3192 — — — Macbeth Övers av Sigvard Arbman Ill av Yngve Kernell — Stockholm Sällsk Bokvännerna 1954 125 S (Bokvännens bibliotek 22) (Bibliophile Ausg)
- Ausg* siehe auch Nr 2928 2933 2936 2947, *Erl.-Schr* siehe auch Nr 3032 3269 3504 3603 3739 3751
- 3193 **Babcock**, Weston Macbeth's "cream-fac'd" loone — ShQ 4 1953, S 199—202
- 3194 **Braun**, Felix Über Macbeth Eine Ansprache — Salzburg 1954 2 Bl (Handschriften d Stifterbibliothek 15)

- 3195 **Burrell**, Margaret D Macbeth a study in paradox — ShJ 90 1954, S 167—90
- 3196 **Collins**, Carvel The interior monologues of The Sound and the Fury — EIE 1952 (1954), S 29—56
- 3197 **Craig**, Hardin These juggling fiends on the meaning of Macbeth — In Craig The written word and other essays Chapel Hill 1953 S 49—61
- 3198 **Danks**, K B Macbeth and the word 'strange' — NQ NS 1 1954 S 425
- 3199 **Greene**, Godfrey Notes on an unpublished Garrick letter and on Messink — ThN 8 1953, S 4—6
- 3200 **Gribble**, Dorothy Rose Our hope's bove wisdom grace, and fear An account of a tour of Macbeth — ShQ 5 1954, S 403—07
- 3201 **Jekels**, Ludwig The riddle of Shs Macbeth — In Jekels Selected papers — Ldn Imago 1953
- 3202 **Kocher**, Paul H Lady Macbeth and the Doctor — ShQ 5 1954, S 341—49
- 3203 **Lefranc**, Pierre Premiere de Macbeth en Avignon — EA 7 1954, S 443—44
- 3204 **Maxwell**, J C The punctuation of Macbeth I, I, 1—2 — RES 4 1953 S 356—58
- 3205 **Nathan**, Norman Duncan Macbeth and Jeremiah — NQ NS 1 1954, S 243
- 3206 **Nolan**, Edward F Verdis Macbeth — In Renaissance papers 1954 S 49—56 — Vgl Nr 3734
- 3207 **Parsons**, Howard Macbeth some further conjectures — NQ 198 1953, S 54—55 — Vgl 91 2213—14
- 3208 — — — Macbeth conjectures — NQ 198 1953, S 464—66
- 3209 — — — Macbeth emendations — NQ NS 1 1954 S 331—33
- 3210 **Ribner**, Irving Political doctrine in Macbeth — ShQ 4 1953, S 202—05 — Zu 91 2197
- 3211 **Schoff**, Francis G Shs 'Fair is foul' — NQ NS 1 1954, S 241—42
- 3212 **Stirling**, Brents The unity of Macbeth — ShQ 4 1953, S 385—94
- 3213 **Warth**, Eugene Mersereau Macbeth interpretation versus adaptation — In Sh of an age and for all time — 1954 S 101—22 — Vgl Nr 3774
- 3214 **Walker**, Roy Macbeth's entrance — TLS v 21 8 1953 S 535
- 3215 **Worsley**, Thomas Cuthbert Sound and fury — NStN 48 1954, S 358
- 3216 **Zandvoort**, Reinard Willem Dramatic motivation in Macbeth (91 2223) — In Zandvoort Collected papers 1954 S 63—75 — Vgl Nr 3864

*Measure for Measure* (M for M)

*Ausg* siehe Nr 2935 2936 2945 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3635

- 3217 **Baldini**, Gabriele Atti pigri e corte parole (Un Belacqua sh-no) — Belfagor 8 1953, S 324—30
- 3218 **Cook**, Albert Metaphysical poetry and M for M — Accent 13 1953 S 122—27

- 3219 **Draper**, John William Patterns of tempo in M for M — West Virginia Univ Bulletin Philol papers 9 1953, S 11—19
- 3220 **Harrison**, John Leslie The convention of "heart and tongue" and the meaning of M for M — ShQ 5 1954, S 1—10
- 3221 **Lascelles**, Mary Sh s M for M — Ldn Athlone Pr 1953 VIII 172 S Rez Adelphi 30 1953, S 86—88 (W Scawen) — Aryan Path 25 1954, S 178—79 (R Walker) — CR 75 1954, S 340—41 (A P Rosister) — List 50 1953, S 607—08 (J Crow) Dazu ibid J D Wilson, S 777 u 953, J Crow, S 865 — LM 48 1954, S 177 (G Lambin) — NSTN 46 1953, S 496 (D Davie) — RES 5 1954, S 409—11 (H Jenkins) — ShJ 91 1955, S 348—50 (E Th Sehr) — ShQ 5 1954, S 111 (H T Price), 6 1955, S 172—74 (H S Wilson) — Spect 6543 1953, S 595—96 (B Dobrée) — TLS v 19 2 1954 S 122
- 3222 **May**, Ferdinand Probenarbeit an Szenen aus Sh s Maß für Maß Bühnenbilder u Figurinen v Paul Pilowski — Halle Mitteldt Verl 1953 56 S, 2 Bl Abb (Dramat Zirkel)
- 3223 **Nagarajan**, S A note on the Duke in M for M — Half-yearly Journ of the Mysore Univ 13 1953 S 1—9
- 3224 **Radbruch**, Gustav Sh Maß für Maß — In Radbruch Gestalten u Gedanken — Stuttgart Koehler 1954 S 41—48
- 3225 **Shedd**, Robert G The M for M of Sh's 1604 audience — DA 13 1953 S 801 — Ausz aus Diss, Univ of Michigan
- 3226 **Siegel**, Paul Neill M for M the significance of the title — ShQ 4 1953, S 317—20
- 3227 **Thaler**, Alwin 'The devil's crest in M for M — SP 50 1953, S 188—94
- 3228 **Wilson**, Harold S Action and symbol in M for M and The Tempest — ShQ 4 1953, S 375—84

*The Merchant of Venice (M of V)*

- 3229 **Shakespeare**, William The Merchant of Venice Bearb v R Hünnerkopf Heidelberg Meister 1953 93 S (Engl reading texts 8)
- 3230 — — — The Merchant of Venice Hrsg v Hubert Hüsges Text u Anm — Paderborn Schöningh 1954 103,29 S (Schöninghs engl Lesebogen 48 a—b)
- 3230a — — — The Merchant of Venice For use in schools and at the university Engl ed 10 ed with introd and notes by Chr Collin and J Meyer Myklestad — Oslo Aschehoug 1954 LXXXVIII, 162 S — Vgl 90 1241
- 3231 — — — Il mercante di Venezia Tutto è bene quel che finisce bene A cura di Nicoletta Neri — Torino Utet 1954 279 S (I grandi scrittori stranieri 169)
- 3232 — — — Kupiec Wenecki (Poln v) Roman Brandstaetter — Warszawa Pánstw Inst Wydawn 1954
- Ausz* siehe auch Nr 2933 2945 2947 2949, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3178

- 3233 **Danks, K B** The case of Antonio's melancholy — NQ NS 1 1954 S 111
- 3234 **Graham, Cary Bates** Standards of value in the M of V — ShQ 4 1953, S 145—51
- 3235 **MacCarthy, Desmond** Shylocks past and present — In MacCarthy Humanities — Ldn Macgibbon & Kee 1953 S 49—53
- 3236 **The Merchant of Venice** by W Sh A summary and appreciation — Ldn Clematis Publ 1953 39 S (Clematis theatre guides 2)
- 3237 **Shackford, John B** The bond of kindness Shylock's humanity — Univ of Kansas City Rev 21 1954, S 85—91
- 3238 **Siegel, Paul Neill** Shylock and the Puritan usurers — In Studies in Sh 1953 S 129—38 — Vgl Nr 3818
- 3239 **Worsley, Thomas Cuthbert** Fuss flutter and frizz — NStN 45 1953 S 63—64
- 3240 **Zandvoort, Reinard Willem** Fair Portia's counterfeit (91 2250) — In Zandvoort Collected papers 1954 S 50—57 — Vgl Nr 3864 — Desgl in Atti del 5 congresso intern di lingue e letterature moderne 1953 S 155—63

*The Merry Wives of Windsor (MWW)*

- 3241 **Shakespeare, William** Le chevalier a la lune ou Sir John Falstaff Comedie en cinq actes restituée en sa forme originale et précédée d'un argument par Fernand Crommelyndck — Bruxelles Ed des Artistes 1954 245 S
- 3242 — — — Wesole kumoszki z Windsoru (Poln v) Krystyna Berwinska — Warszawa Pánstw Inst Wydawn 1954
- 3243 — — — Las alegres comadres de Windsor — Madrid Diana 1954 38 S (Novelas y cuentos)

*Ausg* siehe auch Nr 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3097 3106

- 3244 **Blair, Frederick G** Sh's bear 'Sackerson' — NQ 198 1953, S 514—15
- 3245 **Joos, Kurt Ludwig** Hatte Sh Mitarbeiter bei der Abfassung der Lustigen Weiber von Windsor? — o O 1953 135 gez Bl (Masch-Schr) — Tübingen, Phil Diss
- 3246 **Koegler, Horst** Drei Variationen über ein Thema von Sh Ein Beitr z Operndramaturgie — Schweizerische Musikztg 94 1954, Nr 3, S 95—99
- 3247 **Montgomery, Roy F** A fair house built on another man's ground — ShQ 5 1954, S 207—08
- 3248 **Parsons, Howard** Emendations to three of Sh's plays MWW, LLL, Comedy of Errors — Ldn Ettrick Pr 1953 21 S  
Rez ShQ 5 1954, S 423—24 (I B Cauthen)

*A Midsummer Night's Dream (MND)*

- 3249 **Shakespeare, William** A Midsummer Night's Dream Recorded by the Old Vic Company — NY Radio Corporation of America 1954 3 Langspielplatten LM 6115  
Rez ShQ 6 1955, S 351—52 (J G McManaway)

- 3250 — — — A Midsummer Night's Dream Hrsg v Fritz Krog Schattenrisse v Paul Konewka 2 Aufl — Frankfurt/M Hirschgraben-Verl 1954 135 S (Neusprachl Textausgaben Engl Reihe 2) — Vgl 90 1260
- 3251 — — — Ein Sommernachtstraum Übertr v Theodor von Zeynek — München Salzburg Stifterbibl 1953 96 S (Stifterbibliothek 24)
- 3252 — — — Songe d'une Nuit d'Ete Adaptation de Paul Arnold — Revue théâtrale Nr 26 1954, S 31—84
- Ausg* siehe auch Nr 2933 2947 2950 2958, *Erl-Schr* siehe auch Nr 2986
- 3253 **Bluestone**, Max An anti-Jewish pun in MND III, I, 97 — NQ 198 1953, S 325—29
- 3253a **Cohen**, Selma Jeanne MND Sh's magical creation has lured many composers to attempt musical settings — Musical America 74 1954, Sept S 5 u 18
- 3254 **Hammerle**, Karl Das Laubenmotiv bei Sh und Spenser und die Frage Wer waren Bottom und die Little Western Flower? — Anglia 71 1953, S 310—30
- 3255 — — — The poet's eye (MND 5 1 12) Zur Auffassung Sh's vom Wesen des Dichters — In Ammann-Festgabe T 1 Innsbruck 1953, S 101—07
- 3256 — — — Das Titanialager des Sommernachtstraumes als Nachhall des Topos vom locus amoenus — ShJ 90 1954, S 279—84
- 3257 **Heninger**, S K "Wondrous strange snow" — MND V I, 66 — MLN 68 1953 S 481—83
- 3258 **Klingmüller**, Gotz Pyramus und Thisbe oder Die Premiere um acht Ein Stück Sh und ein Stück Schmierentheater zusammengefügt — Kassel Bärenreiter-Verl 1953 54 S (Bärenreiter-Laienspiele 202)
- 3259 **Kolodin**, Irving The 'dream' book — SRL v 25 9 1954, S 50
- 3260 **Litten**, Heinz W Sh als Beleuchtungsmeister — Heute u morgen (Schwerin) 1953, S 671—75
- 3261 — — — Noch einmal Sommernachtstraum — Heute u morgen (Schwerin) 1954, S 33—38
- 3262 **MacCarthy**, Desmond MND The production of poetic drama — In MacCarthy Theatre Ldn 1954 S 47—56
- 3263 **Muir**, Kenneth Pyramus and Thisbe a study in Sh's method — ShQ 5 1954, S 141—53
- 3264 — — — Sh as parodist — NQ NS 1 1954, S 467—68
- 3265 **Ruppel**, Karl Heinrich Sh's Sommernachtstraum gesehen und gehört von Carl Orff — Prisma (Bochum) 1953/54, S 73—76 — Desgl in Sh-Tage 1954 (Bochum) S 9—12 — Vgl Nr 3779
- 3266 **Siegel**, Paul Neill MND and the wedding guests — ShQ 4 1953, S 139—44
- 3267 **Spencer**, Terence Three Sh-n notes 1 The vile name of Demetrius 2 Old John Naps of Greece 2 Like to the Pontic Sea — MLR 49 1954, S 46—51

- 3268 **Strix** Those doughts — Spect 6545 1953 S 655—56 — Dazu ibid  
Henry Willink 6546, S 697, A P Rossiter 6547, S 726—27
- 3269 **Weightman, J G** Art in a cold climate — TC 156 1954, S 334—40
- 3270 **Woerner, Karl H** Orff und Sh — Musica 7 1953, S 21—22

*Much Ado about Nothing*

- 3271 **Shakespeare, William** Mnoho povyky pro nic (Tschech v) Frank Tetauer  
— Praha Orbis 1953 130 S

*Ausg* siehe auch Nr 2931 2947 *Erl-Schr* siehe auch Nr 2986 2990

- 3272 **Craik, T W** Much Ado about Nothing — Scr 19 1952/53, S 297—316
- 3273 **Jorgensen, Paul A** Much Ado about Nothing' — ShQ 5 1954, S 287—95
- 3274 **McNeal, Thomas H** The names Hero and Don John in Much Ado —  
NQ 198 1953, S 382

*Othello*

- 3275 **Shakespeare, William** Otelo (Bulgar v) Ljubomir Ognjanov-Rizor —  
Sofija Nar Kultura 1952 186 S
- 3276 ——— Othello (Bearb v Friedrich von Schiller) — In Schiller Werke  
Nationalausg Bd 14 — Weimar Bohlau 1949 S 147—264, 343—77  
Rez ShJ 91 1955, S 368 (W Stroedel)
- 3277 ——— Otello Trad di Cesare Vico Lodovici — Torino Einaudi 1953  
183 S (Piccola biblioteca scientifico-letteraria 56)
- 3278 ——— Othello (Malansch v) M R Nair — Calicut Matribhumi Co  
1951 XIV, 152 S
- 3279 ——— Otelo (Mazedon v) Blaže Koneski — Skopje Kočo Racin 1953  
256 S
- 3280 ——— Otelo el Moro de Venecia — Madrid Diana 1953 61 S  
(Novelas y cuentos)
- 3281 ——— Othello (Tschech v) E A Saudek — Praha Orbis 1953 235 S

*Ausg* siehe auch Nr 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3138a 3267 3751 3807  
3837 3856

- 3282 **Brennecke, Ernest** "Nay, that's not next!" The significance of Desde-  
mona's "Willow Song" — ShQ 4 1953, S 35—38
- 3283 **Buck, Eva** Vier Zeilen von Sh in berühmten französischen und deutschen  
Übersetzungen — Archiv 190 1953 S 21—31
- 3284 **Carrère, Félix** Deux motifs sur l'Othello de Sh le monologue — l'amour  
et la jalousie — Littératures Annales publ par la Faculté des Lettres  
de Toulouse 2 1953, S 15—30
- 3285 **Dzieduszycki, Wojciech** Maur czy Murzyn? (Otello Sh-a) — Teatr  
(Warszawa) 1953, Nr 2, S 22
- 3286 **Elliott, George Roy** Flaming minister a study of Othello as tragedy of  
love and hate — Durham Duke UP, CUP 1953 XXXVI, 245 S  
Rez EA 7 1954, S 230 (J B Fort) — Engl 10 1954, S 20—21  
(R A Foakes) — KR 16 1954, S 163—66 (W Empson), dazu ibid

- G R Elliott, S 335—36 — List 51 1954 S 937 u 939 — MLN 69 1954 S 433—35 (K Muir) — Qu Journ of Speech 40 1954 S 212—13 (E J West) — RES 6 1955, S 82—83 (G K Hunter) — ShQ 5 1954, S 88—90 (C Leech), dazu ibid G R Elliott u C Leech S 214
- 3287 **Eylan**, Hans Ulrich Othello 1953 — Theater d Zeit 8 1953, H 10 S 20—24
- 3288 **Feldman**, Abraham Bronson Othello in reality — American Imago 11 1954, S 147—79
- 3289 **Heilman**, Robert Bechtold The economics of Iago and others — PMLA 68 1953 S 555—71  
Rez ShQ 5 1954, S 125—26 (H T Price)
- 3290 **Holl**, Karl Zu Verdis Othello — In Sh-Tage 1954 (Bochum), S 25—30 — Vgl Nr 3779
- 3291 **Kerman**, Joseph Verdi's Othello or Sh explained — Hudson Rev 6 1953 S 266—77
- 3292 **MacCarthy**, Desmond Othello 1921 — In MacCarthy Theatre Ldn 1954 S 69—74
- 3293 **Money**, John Othello's "It is the cause " An analysis — ShS 6 1953, S 94—105
- 3294 **Muir**, Kenneth Freedom and slavery in Othello — NQ NS 1 1954 S 20—21
- 3295 — — — Holland's Pliny and Othello — NQ 198 1953 S 513—14
- 3296 **Rosenberg**, Marvin The "refinement" of Othello in the eighteenth century British theatre — SP 51 1954, S 75—94
- 3297 — — — A sceptical look at sceptical criticism [E E Stoll] — PQ 33 1954, S 66—77
- 3298 **Siegel**, Paul Neill The damnation of Othello — PMLA 68 1953, S 1068—78
- 3299 **Speaight**, Robert Reflexions sur Othello — MdFr 318 1953, S 478—93
- 3300 **Weisinger**, Herbert Iago's Iago — Univ of Kansas City Rev 20 1953 S 83—90
- 3301 **Zeisler**, Ernest B Othello Time enigma and color problem — Chicago Isaacs 1954, 60 S  
Rez ShQ 6 1955, S 191 (P Butcher)

*The Passionate Pilgrim*

Ausg siehe Nr 3359, Erl-Schr siehe Nr 3370

*Pericles*

Ausg siehe Nr 2947

- 3302 **Arthos**, John Pericles, Prince of Tyre a study in the dramatic use of romantic narrative — ShQ 4 1953, S 257—70
- 3303 **Kane**, Robert J A passage in Pericles — MLN 68 1953, S 483—84

- 3304 **King**, S K Eliot, Yeats and Sh — *Theoria* (Pietermaritzburg) 1953 S 113—19
- 3305 **Wilkins**, George The painfull aduentures of Pericles Prince of Tyre Ed by Kenneth Muir — Liverpool UP 1953 XV, 120 S (Liverpool Reprints 8)
- Rez Engl 10 1954 S 20—21 (R A Foakes) — MLR 49 1954 S 540—41 (J R Brown) — NQ NS 1 1954, S 182 — RES 6 1955, S 85—86 (P Edwards) — ShQ 6 1955, S 98—100 (E A J Honigmann)

*The Phoenix and the Turtle*

*Ausg* siehe Nr 3306 3559

- 3306 **Straumann**, Heinrich Phonix und Taube Zur Interpretation von Sh's Gedankenwelt — Zurich Artemis-Verl 1953 63 S
- Rez Anglia 72 1954, S 487—88 (E Th Sehr) — Archiv 191 1954 S 95—96 (W Clemen) — EA 7 1954 S 321 (A Koszul) — JEGP 53 1954, S 239—40 (R Soellner) — MLR 49 1954, S, 542 (C J Sisson) — NSpr 3 1954, S 43—45 (H Opper) — ShJ 90 1954, S 342—43 (H Heuer) — ShQ 6 1955 S 181—83 (H T Price)

*The Rape of Lucrece*

*Ausg* siehe Nr 3359

- 3307 **Tolbert**, James M A source of Sh's Lucrece — NQ 198 1953 S 14—15

*Richard II*

- 3308 **Shakespeare**, William The tragedy of Richard the Second Ed by M K Shanmugan Rev ed — Madras Theagarya Publ 1953 450 S
- 3308a — — — Richard II — Maxwell **Anderson** Elizabeth the Queen Ed by Frank A Ferguson — Toronto Clarke Irwin 1954 XXXII, 301 S (Canadian classics)
- 3309 — — — The tragedy of King Richard II Testo, versione ital in prosa a fronte, note e appendici a cura di Gabriele Baldini — Napoli Pironi 1954 235 S
- 3310 — — — La tragedia di Re Riccardo II Trad di Gabriele Baldini — Milano Rizzoli 1953 103 S (Biblioteca universale Rizzoli 591)
- 3311 — — — Kralj Ričard Drugi (Serb v) Živojin Simić u Sima Pandurović — Beograd Novo pokolenje 1953 166 S

*Ausg* siehe auch Nr 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3567

- 3312 **Barthes**, Roland La fin de Richard II — *Lettres nouvelles* Nr 13 1954, mars
- 3313 **Cauthen**, Irby B Richard II and the image of the betrayed Christ — In *Renaissance Papers* 1954 S 45—48 — Vgl Nr 3734
- 3314 **Duvignaud**, Jean Molière et Sh — *Nouvelle Revue française* 1, 2 1953, S 714—17



- 3315 **Eisner, Doris** Richard II und das Theatre National Populaire — In Sh-Tage 1954 (Bochum) S 20—24 — Vgl Nr 3779
- 3316 **Fox, Charles** Overbury A Sh parallel — NQ NS 1 1954, S 111
- 3317 **Galbraith, V H** Richard II in fact and fiction — List 51 1954 S 691—92
- 3318 **Greer, C A** More about the deposition scene of Richard II — NQ 198 1953 S 49—50 — Zu 91 2315
- 3319 **Howard, Leon** Sh for the family — Qu of film, radio and television 8 1954, S 356—66
- 3320 **Kirchner, Gustav** Das historische und dichterische Bild Richards II — Zs f Anglistik u Amerikanistik 1 1953, S 131—70 — Vgl 91 2323
- 3321 **O'Connell, Richard L** A stage history of Richard II — List 51 1954, S 225
- 3322 **Owen, Lewis J** Richard II — In Lectures on four of Sh's history plays 1953 S 3—18 — Vgl Nr 3639
- 3323 **Rebora, P** Riccardo II non trova riposte alle proprie domande — Biennale di Venezia No 15 1954
- 3324 **Sumrot, Bernard** Sh et Moliere chez les papes — Hommes et Mondes 8, 21 1953, S 290—96
- 3325 **Ure, Peter** Sh's play and the French sources of Holinshed's and Stow's account of Richard II — NQ 198 1953 S 426—29
- 3326 — — — Two passages in Sylvester's Du Bartas and their bearing on Sh's Richard II — NQ 198 1953 S 374—77
- 3327 **Worsley, Thomas** Cuthbert Mr Gielgud's colts — NStN 45 1953, S 11

*Richard III*

- 3328 **Shakespeare, William** King Richard III Acting ed — Ldn French 1953 116 S
- 3329 — — — König Richard der Dritte Übers v August Wilhelm v Schlegel — Stuttgart Reclam 1954 110 S (Reclams Universal-Bibl 62)
- 3330 — — — Krol Ryszard III (Poln v) Roman Brandstaetter — Warszawa Panstw Inst Wydawn 1952 232 S

*Ausg* siehe auch Nr 2930 2935 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3837 3858

- 3331 **Clemen, Wolfgang H** Tradition and originality in Sh's Richard III — ShQ 5 1954 S 247—57
- 3332 **Roth, Cecil** Sh and the Jewish liturgy — TLS v 15 5 1953, S 317 — Dazu *ibid* A S B Glover 22 5 1953, S 333

*Romeo and Juliet* (R & J)

- 3333 **Shakespeare, William** Romeo and Juliet — Edmund **Rostand** Cyrano de Bergerac Ed by Thomas L Doyle and M David Hoffman — NY Noble 1952 482 S (Noble's comparative classics)
- 3334 — — — Romeo and Juliet Recorded by the Old Vic Company Juliet Claire Bloom Romeo Alan Badel — Ldn His Master's Voice, NY Radio Corp of America 1953 3 Langspielplatten ALP 1053—55  
Rez ShQ 5 1954, S 202—03 (J G McManaway)

- 3335 — — — *Romeo e Giulietta* Testo, trad e note a cura di Gino Chiarini Nuova tir — Firenze Sansoni 1954 XXXVIII, 243 S (Biblioteca sansoniana straniera 4)
- 3336 — — — *Romeo und Julia* Übertr v Theodor von Zeynek — München, Salzburg Stifterbibl 1954 152 S (Stifterbibliothek 48)
- 3337 — — — *Roméo et Juliette* — Sh vu par un acteur du XX<sup>e</sup> siècle, par Jean Davy — Jeunesse de Sh, par Andre Obey — Le theme de l'amour chez W Sh, par Jean-Jacques Mayoux — Paris Ed mondiale 1953 136 S (Bibliothèque mondiale Nr 15 v 31 8 1953)
- 3338 — — — *I colloqui di Giulietta e Romeo* A cura e trad di Luigi Motterle — Bari Set 1953 52 S
- Ausg* siehe auch Nr 2936 2945 2947 2949 2950 2958 *Erl-Schr* siehe auch Nr 3065 3382 3789
- 3339 **Boyce**, Benjamin Pope s yews in Sh s graveyard — NQ NS 1 1954 S 287
- 3340 **Henderson**, Archibald Family of Mercutio — DA 14 1954 S 1395—96 — Ausz aus Diss, Columbia Univ
- 3341 **Hunman**, Charlton The proof-reading of the first folio text of R&J — StB 6 1954, S 61—70
- 3342 **Hosley**, Richard The corrupting influence of the bad quarto on the received text of R & J — ShQ 4 1953 S 11—33 — Dazu ibid Clifford Leech, 5 1954, S 94—95, R Hosley, S 96—98
- 3343 — — — Juliet s entrance — TLS v 22 5 1953, S 333
- 3344 — — — The use of the upper stage in R & J — ShQ 5 1954, S 371—79
- 3345 **Huber**, K Über Sh und die Naturgeschichte der Blindschleiche — Vox romanica 14 1954/55, S 155—59
- 3346 **Knight**, Arthur Three problems in film adaptation — SRL v 18 12 1954, S 26—28
- 3347 **Lewis**, Allan Sh y el renascimento Romeo y Julieta — Cuadernos americanos (Mexico) 72 1953, S 235—58
- 3348 **McNeir**, Waldo F Sh's R & J III I, 40—44 — Expl 11, 48 1953
- 3349 **Romeo and Juliet** by W Sh A summary and appreciation — Ldn Clematis Publ 1953 40 S (Clematis theatre guides)
- 3350 **Sénéchaud**, Marcel Sutermeister and (his opera) R & J — Opera (Ldn) 1953, S 153—56
- 3351 **Walker**, Roy In fair Verona — TC 156 1954, S 464—71
- 3352 **Wilkins**, E H The tale of Julia and Pruneo — Havard Libr Bulletin 8 1954, S 102—07
- 3353 **Williams**, Philip The rosemary theme in R & J — MLN 68 1953, S 400—03
- 3354 **Yaggy**, Elinor Sh and Melville's Pierre — Boston Public Libr Qu 6 1954, S 43—51

*Sir Thomas More*

- 3355 **Maas**, P Henry Finch and Sh — RES 4 1953, S 142

## Sonnets

- 3356 **Shakespeare**, William Sonetti (Engl u ital) Trad di Alberto Rossi 1952 (91 2349)  
Rez ShJ 91 1955, S 326—27 (H Heuer)
- 3357 ——— I sonetti (Sonnets) Testo riv con versione a fronte Introd e note a cura di Piero Rebora Nuov tir — Firenze Sansoni 1953 VIII, 197 S (Biblioteca sansoniana straniera 82)
- 3358 ——— Sonetos (Engl u portug) Trad Eugênio da Silva Ramos — S Paolo Saraiva 1953 165 S
- 3359 ——— Sonnets, songs and poems Ed by Henry William Simon — NY Pocket Books 1954 333 S
- 3360 ——— Sonnets (Engl u jiddisch) Transl by B Lapin — NY Bloch 1954 96 S
- 3361 ——— Sixteen Sonnets Read by David Allen — NY Poetry Records 1954 1 Langspielplatte  
Rez ShQ 5 1954, S 422 (A Griffin)
- 3362 ——— Sonette In dt Sprache u ital Versform v Hans Hübner 3 Aufl — Rostock Hinstorff 1953 196 S — Vgl 90 1355
- 3363 ——— Sonett 18 21 29 50 54 64 66 71 76 90 94 104 116 129 130 132 146 Übertr v Karl Theodor Busch — In Busch Sonette der Völker Heidelberg 1954 S 221—29
- 3364 ——— A Spanish version of Sonnet 71 By Eduardo San Martín — ShQ 4 1953, S 486
- Erl-Schr* siehe auch Nr 3211 3644 3686
- 3365 **Bateson**, F W The function of criticism at the present time — EC 3 1953, S 1—27 — Dazu ibid W Empson u F W Bateson Bare ruined choirs' S 357—63, Charles B Wheeler u F W Bateson 4 1954 S 224—26
- 3366 **Caldwell**, James R States of mind States of consciousness — EC 4 4 1954 S 168—79
- 3367 **Crutwell**, Patrick A reading of the Sonnets — Hudson Rev 5 1952/53 S 554—70
- 3368 **Davenport**, Arnold Sh's Sonnet 51 again — NQ 198 1953, S 15—16
- 3369 **Elmen**, Paul Sh's gentle hours — ShQ 4 1953 S 301—09
- 3370 **Fox**, Charles Overbury Early echoes of Sh's Sonnets and The Passionate Pilgrim — NQ 198 1953, S 370
- 3371 ——— Sh's Sonnet 146 — NQ NS 1 1954, S 83
- 3372 **Highet**, Gilbert The autobiography of Sh — In Highet People places and books — NY 1953 S 86—93 — Vgl Nr 3585 — Zu 90 1367
- 3373 **Hunter**, G K The dramatic technique of Sh's Sonnets — EC 3 1953, S 152—64
- 3374 **Masson**, David I Free phonetic patterns in Sh's Sonnets — Neoph 38 1954, S 277—89
- 3375 **Munro**, John Dark ladies of literature — Contemp Rev 185 1954, S 227—31

- 3376 **Peterson**, Douglas L. A probable source for Sh's Sonnet CXXIX — ShQ 5 1954, S 381—84
- 3377 **Phillips**, Gerald William Shake spears Sonnets addressed to members of the Sh Fellowship — Cambridge Heffer 1954 23 S
- 3378 **Rang**, Florens Christian Sh der Christ Eine Deutung der Sonette Hrsg v Bernhard Rang — Heidelberg Schneider 1954 204 S (Veröffentlichungen d Dt Akad f Sprache u Dichtung Darmstadt 2)
- 3379 **Stone**, Walter B Sh and the sad augurs — JEGP 52 1953, S 457—79 — Zu 90 1367
- 3380 **Tigerschiöld**, Brita Dödsperspektivet i en grupp Sh sonetter — Ord och bild 63 1954, S 553—61

### *The Taming of the Shrew*

*Ausz* siehe Nr 2936 2945 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3267

- 3381 **Greenfield**, Thelma Nelson The transformation of Christopher Sly — PQ 33 1954, S 34—42
- 3382 **Spring**, Joseph E Two Restoration adaptations of Sh's plays — Sauny the Scot, or The Taming of the Shrew by John Lacy and The History and Fall of Caius Marius Thomas Otway's appropriation of Romeo and Juliet — Speech Monographs 20 1953 S 180 — Ausz aus Diss, Univ of Denver
- 3383 **Vitaly**, Georges Notes de travail a propos de La Mégère Apprivoisée — Revue théâtrale No 26 1954, S 19—27
- 3384 **Wentersdorf**, Karl The authenticity of The Taming of the Shrew — ShQ 5 1954, S 11—32

### *The Tempest*

- 3385 **Shakespeare**, William Sturm Akt V In der dt Übers v Rudolf Alexander Schroder — ShJ 89 1953, S 5—17
- 3386 — — — La tempesta Trad di Cesare Vico Lodovici — Torino Einaudi 1953 126 S (Piccola biblioteca scientifico-letteraria 52)

*Ausz* siehe auch Nr 2928 2945 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3228 3636

- 3387 **Baum**, Bernard Tempest und Hairy Ape The literary incarnation of mythos — MLQ 14 1953 S 258—73
- 3388 **Craig**, Hardin Prospero's renunciation — ShN 3 1953, S 13
- 3389 **Heuer**, Hermann Traumwelt und Wirklichkeit in der Sprache des Tempest — ShJ 90 1954 S 210—28
- 3389a **Heuschele**, Otto Sh's Abschied Gedanken über den „Sturm“ — Die neue Schau 15 1954, S 147—48
- 3390 **McManaway**, James Gilmer Songs and masques in The Tempest (c 1674) In Theatre Miscellany (Luttrell Soc Reprints No 14) 1953 S 69—96
- 3391 **Oppel**, Horst Die Gonzalo-Utopie in Sh's Sturm — Dt Vierteljahrsschr f Literaturwiss 28 1954, S 194—220
- 3392 **Renan**, Ernest Caliban Suite de La Tempête Ed by Colin Smith — Manchester UP 1954 111 S (French classics series)
- 3393 **Rüegg**, August Caliban und Miranda — ShJ 89 1953, S 128—31

- 3394 **Speaight**, Robert Nature and grace in *The Tempest* — Dublin Rev Nr 459 1953, S 28—51

*Timon of Athens*

- 3395 **Shakespeare**, William Tymon Atenczyk (Poln v) Czeslaw Jastrzebiec-Koslowski — Warszawa Panstw Inst Wydawn 1954

*Ausg* siehe auch Nr 2947

- 3396 **Bonnard**, Georges A Note sur les sources de *Timon of Athens* — EA 7 1954 S 59—69
- 3397 **Maxwell**, J C William Painter's use of *Mexia* — NQ NS 1 1954, S 16
- 3398 **Muir**, Kenneth In defence of *Timon's* poet — EC 3 1953, S 120—21 — Zu 91 2847
- 3399 **Spencer**, Terence Sh learns the value of money, the dramatist at work on *Timon of Athens* — ShS 6 1953, S 75—78

*Titus Andronicus*

*Ausg* siehe auch Nr 2928 2947

- 3400 **Greg**, Walter Wilson Alteration in act I of *Titus Andronicus* — MLR 48 1953 S 439—40
- 3401 **York**, Ernest C Sh and Nashe — NQ 198 1953, S 370—71

*Troilus and Cressida* (T & C)

- 3402 **Shakespeare**, William Troilos kai Krusida (Griech v) B Rotas — Athinaí Icaros 1952
- 3403 — — — Troilo y Crésida Trad de Luis Cernuda — Madrid Insula 1953 218 S

*Ausg* siehe auch Nr 2934 2945 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3751, 3837

- 3404 **Arnold**, Aerol The Hector-Andromache scene in Sh's T & C — MLQ 14 1953, S 335—40
- 3405 **Campbell**, Oscar James Comical Satyre and Sh's T & C — San Marino, Calif 1938 (78/79 259)  
Rez ShJ 89 1953 S 200—02 (R Flatter)
- 3406 **Heuer**, Hermann Troilus und Cressida in neuerer Sicht ShJ 89 1953, S 106—27  
Rez ShQ 5 1954 S 119 (H T Price)
- 3407 **Meyer**, George Wilbur Order out of chaos in Sh's T & C — Tulane Studies in Engl 4 1954, S 45—56
- 3408 **Nowotny**, Winifred M T 'Opinion and value' in T & C — EC 4 1954 S 282—96
- 3409 **Potts**, Abbie Findlay Cynthia's Revels Poetaster and T & C — ShQ 5 1954 S 297—302
- 3410 **Presson**, Robert King Sh's T & C and the Legends of Troy — Madison Univ of Wisconsin Pr 1953 X, 165 S  
Rez Anglia 72 1954, S 488—89 (E Th Sehr) — Comp Lit 6 1954 S 372—74 (C R B Combella) — JEGP 53 1954, S 476—78

- (J J Campbell) MLN 70 1955 S 131—34 (J R Brown) — MLR 50 1955, S 106 (P Edwards) — RES 6 1955 S 195—96 (J M Nosworthy) — ShQ 5 1954 S 111—12 (H T Price) 6 1955 S 103—04 (J Arthos)
- 3411 **Schröder**, Rudolf Alexander Troilus und Cressida Eine Festrede — ShJ 90 1954, S 11—36
- 3412 **Sternfeld**, Frederick W T & C Music for the play — EIE 1952 (1954) S 107—37  
Rez ShQ 6 1955 S 189—90 (J H Long)
- 3413 **Traversi**, Derek A Love and war in Shs T & C — In Love and violence — Ldn Sheed & Ward 1954 S 35—49
- 3414 **Worsley**, Thomas Cuthbert Stratford — NStN 48 1954 S 182

*Twelfth Night*

- 3415 **Shakespeare**, William La dodicesima notte Trad di Cesare Vico Lodovici — Torino Einaudi 1954 146 S (Piccola biblioteca scientifico-letteraria 60)
- Ausg* siehe auch Nr 2933 2936 2947 *Erl-Schr* siehe auch Nr 3727
- 3416 **Barnet**, Sylvan Charles Lamb and the tragic Malvolio — PQ 33 1954 S 178—88
- 3417 **Beck**, Sydney The case of 'O Mistress mine' — Renaissance News 6 1953 S 19—23 — Dazu ibid John H Long, 7 1954 S 15—16
- 3418 **Cranfill**, Thomas Mabry and Dorothy Hart **Bruce** Barnaby Rich A short biography — Austin Univ of Texas Pr, Ldn Nelson 1953 X 135 S  
Rez JEGP 53 1954 S 478—79 (P A Jorgensen) — ShQ 5 1954 S 423 (E E Willoughby) — TLS v 10 12 1954 S 794
- 3419 **Duckles**, Vincent New light on 'O Mistress mine' — Renaissance News 7 1954, S 98—100
- 3420 **Hotson**, Leslie The first night of Twelfth Night — Ldn Hart-Davis 1954 256 S  
Rez Books of the month 69, 10 1954 S 22—23 (R Bennett Was the play the thing?) — Engl 10 1954/55 S 145—46 (M St C Byrne) — List 52 1954 S 1123 — LM 48 1954, S 542—43 (G Lambin) — MdFr 322 1954 S 711—12 (J Vallette) — MGW v 7 10 1954, S 11 (H B Charlton) — NStN 48 1954 S 510 u 512 (J I M Stewart) — NY Times Book Rev v 12 12 1954 S 4 (J G McManaway) — ShJ 91 1955, S 356—61 (R Stamm) — ShQ 6 1955, S 128—29 (W T Hastings) — Tablet 204 1954, S 403—04 (R Speaight) — Time and Tide v 9 10 1954, S 1344—45 (C V Wedgwood) — TLS v 24 9 1954, S 607, dazu ibid W Empson The Elizabethan stage, 10 12 1954, S 801, W W Greg, 31 12 1954, S 853, L Hotson, 7 1 55 S 9, 21 1 1955, S 41, W W Greg 28 1 1955, S 57, weitere Diskussion 11 2 1955, S 89, 18 2 1955, S 105, 11 3 1955, S 149 18 3 1955, S 165, 6 5 1955, S 237 — YR 44 1955, S 443—46 (A Harbage)

- 3421 **Kaufman**, Helen Andrews Nicolo Secchi as a source of Twelfth Night — ShQ 5 1954, S 271—80
- 3422 **Möhring**, Hans Sh's Arbeit an seinen Stücken Einige Bemerkungen zu Was Ihr wollt — Theater d Zeit 8 1953, H 9, S 26—29
- 3423 **Secchi**, Niccolo Self-Interest Transl by William Reymes Ed by Helen Andrews Kaufman — Seattle Univ of Washington Pr 1953, XXIX 106 S  
Rez JEGP 54 1955, S 416 (M T Herrick) — RLC 29 1955, S 409 (M Poirier) — ShQ 6 1955 S 352—53 (R E Davril)
- 3424 **Southern**, A C The Elephant Inn — TLS v 12 6 1953, S 381
- 3425 **Williams**, Charles The use of the second person in Twelfth Night — Engl 9 1952/53, S 125—28
- 3426 **Worsley**, Thomas Cuthbert Twelfth Night — NStN 47 1954, S 65—66

*Two Gentlemen of Verona*

*Ausg* siehe Nr 2947 *Erl-Schr* siehe auch Nr 3646

- 3427 **Perry**, Thomas A Proteus, wry-transformed traveller — ShQ 5 1954, S 33—40
- 3428 — — — The Two Gentlemen of Verona an historical study — Doctoral Dissertations Abstracts and references 6 1953 S 445—46 — Ausz aus Diss Univ of Iowa

*Two noble Kinsmen*

*Erl-Schr* siehe auch Nr 3125

- 3429 **Muir**, Kenneth The kite-cluster in The Two Noble Kinsmen — NQ NS 1 1954, S 52—53

*Venus and Adonis*

*Ausg* siehe Nr 3359

- 3430 **Miller**, Robert P The double hunt of love a study of Sh's Venus and Adonis as a Christian mythological narrative — DA 14 1954 S 2338 — Ausz aus Diss, Princeton Univ
- 3431 **Partridge**, Astley Cooper Sh's orthography in Venus and Adonis and some early quartos — ShS 7 1954, S 35—47
- 3432 **Putney**, Rufus Venus Agonistes — Univ of Colorado Studies Series in language and literature 4 1953, S 52—66
- 3433 **Thayer**, C G Ben Jonson, Markham, and Sh — NQ NS 1 1954, S 469—70

*Winter's Tale*

- 3434 **Shakespeare**, William Racconto d'inverno Trad di Cesare Vico Lodovici — Torino Einaudi 1953 160 S (Piccola biblioteca scientifico-letteraria 53)

*Ausg* siehe auch Nr 2945 2947, *Erl-Schr* siehe auch Nr 3304

- 3435 **Arnold**, Paul Esoterisme du Conte d'Hiver — MdFr 318 1953 S 494—512  
 3436 **Pafford**, J H P The unmarried primrose — NQ NS 1 1954, S 37  
 3437 **Trienens**, Roger J The inception of Leontes' jealousy in The Winter's Tale — ShQ 4 1953 S 321—26

*A Yorkshire Tragedy*

- 3438 (**Shakespeare**, William) Una tragedia nella contea di York (Engl u ital) — Firenze Sansoni 1952 90 S

*Erl-Schr* siehe auch Nr 3715

- 3439 **Blayney**, Glenn H Massinger's reference to the Calverley story — NQ NS 1 1954 S 17—18

V SONSTIGE SCHRIFTEN ÜBER SHAKESPEARE

- 3439a **Ackert**, E Die Zeitepoche W Shs — Befreiung (Aarau) 1 1953 S 127—30  
 3440 **Adams**, Robert M Trompe-l'oeil in Sh and Keats — SR 61 1953 S 238—55  
 3441 **Adler**, Jacob H Sh in Winterset — Educational Theatre Journ 6 1954 S 241—48  
 3442 **Armstrong**, William A The acting of Thomas Betterton — Engl 10 1954 S 55—57  
 3443 — — — Sh and the acting of Edward Alleyn — ShS 7 1954 S 82—89  
 3444 **Arnoux**, Alexandre A la rencontre de Sh — Revue de Paris 60 1953, fevr S 102—15  
 3445 **Ashe**, Dora Jean The non Sh-n bad quartos as provincial acting versions — In Renaissance papers 1954 S 57—61 — Vgl Nr 3734  
 3446 **Auerbach**, Erich The weary prince — In Auerbach Mimesis Princeton UP 1953 S 312—33 — Vgl 89 537a  
 3447 **Austin**, Edward William The Sh tour from London to Warwick Stratford and Oxford — Ldn Henderson 1953 89 S (Master guides)  
 3447a **Axelrad**, Jose A Madeleine **Axelrad**, J **Jacquot** Le Festival 1953 a Stratford — EA 6 1953 S 377—79  
 3448 **Bab**, Julius Kranze dem Mimen 30 Porträts großer Menschendarsteller — Emsdetten Lechte 1954 368 S  
 3449 **Bailey**, Margery Sh in action — CE 15 1954 S 307—15  
 3450 **B(aldensperger)**, Fernand La Comtesse de Chambrun — RLC 28 1954 S 366—67  
 3451 **Baldini**, Gabriele Mellifluous Sh — Engl Miscellany 4 1953 S 67—94  
 3452 **Ball**, Robert H Sh in one reel — Qu of film, radio and television 8 1953, S 139—49  
 3453 **Ballester Escalas**, Rafael El historiador W Sh 2 ed — Barcelona Mateu 1954 476 S



- 3454 **Banke**, Cecile de Sh-n stage production then and now A manual for the scholar-player — NY McGraw 1953, Ldn Hutchinson 1954 312 S  
Rez Fortnightly 1050 1954, S 426—27 (G W Horner) — Qu Rev 292 1954, S 410 — ShQ 4 1953 S 477—79 (H Heffner) — TLS v 16 4 1954, S 244, dazu ibid Stanley Gardner Sh's audiences 14 5 1954, S 319, [Reviewer] 21 5 1954 S 335
- 3455 **Barker**, Felix The Oliviers A biography — Ldn Hamish Hamilton 1953 313 S  
Rez NStN 46 1953 S 108—09 (A Marshall) — Spect 6522 1953 S 840 u 842 (T Holme) — TLS v 23 10 1953 S 679
- 3456 **Barker**, George W Sh and the horse with wings — Partisan Rev 20 1953, S 410—20
- 3457 **Barrault**, Jean-Louis Actualite de Sh — Revue theatrale Nr 26 1954 S 5—8
- 3458 **Barrere**, Jean-Bertrand Victor Hugo et la Grande-Bretagne — RLC 28 1954 S 137—67
- 3459 **Bentley**, Eric Doing Sh wrong — Perspectives USA 3 1953 S 93—109 — Dt Die Sunde wider Sh Übers v Walter Hasenclever — Perspektiven 3 1953 S 86—98 — Franz Sh trompeur et trompé — Profils 3 1953
- 3460 — — — In search of theater — NY Knopf 1953 XXII, 411 VIII S Darin Doing Sh wrong, S 113—33 (siehe Nr 3459), An actor as thinker [Barrault], S 394—403 (zu 90 1445)
- 3461 **Berger**, Ludwig Wir sind vom gleichen Stoff, aus dem Traume sind — Tübingen Wunderlich 1953 403 S — Darin bes Umsteigen zu Sh S 83—101
- 3462 **Bergmann**, Fredrick L Sh in Indiana A report on the Sh Meeting of the Indiana College Engl Association — ShQ 4 1953 S 337—41
- 3463 **Berryman**, John Sh at thirty — Hudson Rev 6 1953 S 175—203
- 3464 **Bing**, Just Sh-karakterer — Edda 53 1953, S 324—30
- 3465 **Blackett**, Douglas Sh's views on the ethical foundations of society — Studien aus dem Inst f natur- und geisteswiss Anthropologie Berlin-Dahlem Ber 2 1952, S 96—107
- 3466 **Bland**, D S The heroine and the sea an aspect of Sh's last plays — EC 3 1953, S 39—44 — Zu 89 678
- 3467 **Boltho**, Hector Sh a fantastic document — John o London's Weekly 63 1954, S 405—06 — Dazu ibid, R L Eagle, S 469
- 3468 **Borinski**, Ludwig Die Funktion der Literatur in der englischen Gesellschaft — NSpr 3 1954, S 221—39
- 3469 **Boughner**, Daniel C The braggart in renaissance comedy A study in comparative drama from Aristophanes to Sh — Minneapolis Univ of Minnesota Pr 1954 IX, 328 S  
Rez Comp Lit 7 1955, S 88—89 (W P Friederich) — MLN 70 1955, S 205—06 (L Bradner) — Renaissance News 7 1954, S 101—02 (J G Fucilla) — ShQ 6 1955, S 342—43 (V B Heltzel)

- 3470 **Bowers**, Fredson A definite text of Sh problems and methods — In Studies in Sh 1953 S 11—29 — Vgl Nr 3818
- 3471 — — — Sh text and the bibliographical method — StB 6 1954 S 71—91
- 3472 **Bowers**, R H An existentialist Sh — NQ 198 1953 S 22—23 — Zu 89 743
- 3473 — — — A new Sh allusion — ShQ 4 1953 S 362
- 3474 **Bradner**, Leicester From Petrarch to Sh — In The Renaissance — NY Metropolitan Museum of Art 1953 S 63—78
- 3475 **Bridges-Adams**, William The lost leader On Harley Granville-Barker — List 50 1953, S 173—75 — Desgl Ldn Sidgwick & Jackson 1954 15 S
- 3476 **Brock**, Erich Gedanken zu den Zürcher Sh-Festspielen — Neue Schweizer Rundschau NF 21 1953, S 175—79
- 3477 **Brock-Sulzer**, Elisabeth Albert Bassermann — ShJ 89 1953, S 242—43
- 3478 — — — Sh-Pflege am Schauspielhaus Zürich 1959—1952 — ShJ 89 1953, S 162—72
- 3479 **Brotherton**, Bertram Weather in Sh's plays — Weather (Ldn) 8 1953 S 361—67
- 3480 **Brown**, Huntington Enter the Sh-n tragic hero — EC 3 1953 S 285—302  
Rez ShQ 5 1954, S 127—28 (H T Price)
- 3481 **Brown**, John Russell On the acting of Sh's plays — Qu Journ of Speech 39 1953 S 477—84
- 3482 **Brunner**, Karl Middle-class attitudes in Sh's histories — ShS 6 1953 S 36—38
- 3483 **Bullett**, Gerald The alderman's son — Ldn Joseph 1953 222 S  
Rez ShJ 91 1955, S 352—53 (K Kramp) — TLS v 15 1 1954, S 37
- 3484 **Camden**, Carroll The Elizabethan woman 1952 (91 2508)  
Rez PQ 33 1954, S 445—47 (W F McNeir)
- 3485 **Capocci**, Valentina Sh e la tradizione — Lo spettatore italiano 6 1953, S 311—15
- 3486 **Carlisle**, Carol Jones The nineteenth-century actors versus the closet critics of Sh — SP 51 1954 S 599—614
- 3487 — — — William Charles Macready as a Sh-n critic — In Renaissance papers 1954 S 31—39 — Vgl Nr 3734
- 3488 **Carr**, Philip A great actor-manager On Herbert Beerbohm Tree — List 50 1953, S 1050—51
- 3489 **Cazamian**, Louis, et A **Koszul** Une curiosité littéraire (D O Sullivan Les femmes de Sh 1860) EA 7 1954, S 353—61
- 3490 **Cetrangolo**, Giuseppe L universo dantesco e la terra di Sh Incontro con F Lucas critico e prosatore inglese — Roma Opere nuove 1953 47 S
- 3491 **Chambrun**, Clara Longworth de La saison théâtrale a Stratford, — Table ronde Nr 67 1953, S 161—64
- 3492 **Charney**, Maurice M Sh' Roman plays a study of the function of imagery in the drama — DA 14 1954, S 118—19 — Ausz aus Diss, Princeton University

- 3493 **Chassé**, Ch., et Henri **Peyre** Albert Feuillerat — EA 6 1953, S 85—88
- 3494 **Chen-Hsien**, Chang Sh in China — ShS 6 1953, S 112—16
- 3495 **Chute**, Marchette Sh and his stage (Reissue) — Univ of Ldn Pr 1953 128 S (Pathfinder Libr)  
Rez ShJ 91 1955 S 322 (H Heuer)
- 3496 **Clarke**, Cecil An open stage at Stratford-on-Avon, Ontario — ThN 8 1954 S 40—44, 4 Taf
- 3497 **Clemen**, Wolfgang H Anticipation and foreboding in Sh's early histories — ShS 6 1953, S 25—35
- 3498 **Cohen**, Hennig Sh in Charleston on the eve of the Revolution — ShQ 4 1953 S 327—30
- 3499 **Colafelice**, Franco L Sh in Italia — Insegnare (Roma) 8, 11 1953, S 25—30
- 3500 **Crane**, Roland Salmon The languages of criticism and the structure of poetry — Toronto UP 1953 XXI, 214 S
- 3501 **Crosse**, Gordon Sh-n playgoing 1890—1952 — Ldn Mowbray 1953 164 S  
Rez ShJ 91 1955, S 364—65 (R Stamm)
- 3502 **Crutwell**, Patrick The Sh-n moment and its place in the poetry of the 17th century — Ldn Chatto & Windus 1954 262 S  
Rez Aryan Path 25 1954, S 178—79 (R Walker) — Canadian Forum 1954 (Aug), S 118—19 (D Hoeninger) — Contemp Rev 186 1954, S 126—27 (J C Gosh) — Fortnightly 1051 1954, S 66—68 (F S Boas) — London Mag 1, 3 1954, S 94—100 (J Michie) — MdFr 320 1954, S 726—27 (J Vallette) — MGW v 11 3 1954 S 10 — NStN 47 1954, S 447 — ShJ 90 1954, S 319—20 (H Heuer) — ShQ 6 1955 S 110—11 (W T Hastings) — Time and Tide v 17 7 1954 S 971 (J Buxton) — TLS v 30 4 1954, S 282
- 3503 **Curtius**, Ernst Robert Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter 2 Aufl — Bern Francke 1954 608 S — Darin bes Kap 16 Das Buch als Symbol § 9 Sh S 335—46
- 3504 **Danks**, K B 'Grease that s sweeten' — NQ NS 1 1954, S 334 — Dazu ibid P W F Brown, S 545, K B Danks NS 2 1955, S 179
- 3505 — — — Sh and 'peine forte et dure' — NQ NS 1 1954, S 377—79
- 3506 **Daste**, Jean Lettre sur nos Spectacles Sh (Comédie de St-Etienne) — Revue théâtrale Nr 26 1954, S 28—30
- 3507 **David**, Richard Sh's history plays epic or drama? — ShS 6 1953, S 129—39
- 3508 — — — Stratford 1954 — ShQ 5 1954 S 385—94, 4 Taf
- 3509 **Davidson**, Levette J Sh in the Rockies — ShQ 4 1953 S 39—49
- 3510 **Davies**, Godfrey The Huntington Library — ShS 6 1953, S 53—63
- 3511 **Davril**, R Vingtième anniversaire de la Dt Sh-Ges — EA 7 1954, S 346—47
- 3512 **Dehn**, Paul The filming of Sh — In Talking of Sh 1954 S 49—72 — — Vgl Nr 3822

- 3513 **Desai**, Chintamani, N Sh-n comedy — Agra UP 1952 203 S (91 2546)  
Rez ShQ 6 1955, S 101—02 (A Arnold)
- 3514 **Dickinson**, Patric Sh considered as a poet — In Talking of Sh 1954  
S 73—90 — Vgl Nr 3822
- 3515 **Diederichsen**, Diedrich Sh und das deutsche Marchendrama — Hamburg  
1951 332 S (Masch-Schr) Hamburg Phil Diss
- 3516 **Dilthey**, Wilhelm Sh und seine Zeitgenossen — In Dilthey Die große  
Phantasiedichtung Göttingen 1954 S 53—108  
Rez NSpr 3 1954 S 478—79 (H Oppel)
- 3517 **Dornemann**, Kurt Moderner Sh deutsch und französisch Sh Tage 1954  
in Bochum — Westfalenspiegel 1954 H 6 S 46
- 3518 **Doran**, Madeleine Endeavors of art A study of form in Elizabethan drama  
— Madison Univ of Wisconsin Pr 1954 XV 482 S  
Rez JEGP 53 1954 S 472—73 (M T Herrick) — MLR 50 1955  
S 68—70 (M C Bradbrook) — NQ NS 1 1954 S 183—84 — ShJ  
90 1954 S 347—49 (H Heuer) — ShQ 5 1954 S 411—12 (U  
Ellis Fermor) 6 1955 S 109—10 (W T Hastings) — TLS v 5 3  
1954 S 154
- 3519 **Draper**, John William Sh and India — Litteratures Annales publ par  
la Faculte des Lettres de Toulouse 2 1953 S 1—12
- 3520 — — — Sh and the Lombard cities — Rivista di letteratura moderne  
4 1953 S 54—58
- 3521 — — — Sh and Muscovy — Slavonic and East European Rev 33 1954,  
S 217—21
- 3522 **Drews**, Wolfgang Die großen Zauberer Bildnisse deutscher Schauspieler  
aus 2 Jahrhunderten M 24 Abb 3 erw Aufl — Wien München Donau-  
Verl 1953 360 S  
Rez ShJ 91 1955 S 366—67 (W Stroedel)
- 3523 **Dyson**, Henry Victor Dyson The emergence of Sh's tragedy — OUP 1953  
24 S (Annual Sh lecture of the British Academy 1950) — Aus Proceedings  
of the British Academy 36 1953, S 69—93
- 3524 **Earley**, Clarence Luther Steven English dramatic criticism 1920—1930  
— Richmond Va W Byrd Pr 1952 190 S — Genf Phil Diss
- 3525 **Eckhoff**, Lorentz Sh spokesman of the third estate — Oslo Akademisk  
Forl Oxf Blackwell 1954 XIV 201 S (Oslo Studies in Engl 3) —  
Übers v 89 607
- 3526 **Edinborough**, Arnold A new Stratford festival — ShQ 5 1954 S 47—50
- 3527 **Elliott**, George Roy Sh's Christian, dramatic charity Theology 56  
1953, S 459—63 — Dazu ibid A T P Byles How Christian was Sh?  
57 1954 S 63
- 3528 **Ellis-Fermor**, Una The Jacobean drama an interpretation 3 rev ed  
— Ldn Methuen 1953 342 S — Vgl 89 612
- 3529 — — — Sh and the dramatic mode — Neoph 37 1953, S 104—12  
Rez ShQ 5 1954, S 127 (H T Price)
- 3530 — — — Some functions of verbal music in drama — ShJ 90 1954  
S 37—48

- 3531 **Emslie**, Macdonald Burning Bradley — ShN 4 1954 S 30
- 3532 **Engel**, Lehman Music for the classical tragedy — NY Flammer 1953 96 S  
Rez ShQ 5 1954 S 332—34 (C Haywood)
- 3533 **Evans**, Maurice Metaphor and symbol in the sixteenth century — EC 3 1953 S 267—84 — Dazu ibid D S Brewer, 4 1954, S 108—11
- 3534 **Everitt**, E B The young Sh Studies in documentary evidence — København Rosenkilde & Bagger 1954 188 S, 8 Faks (Anglistica 2)  
Rez JEGP 53 1954, S 624—28 (R A Law) — MLN 70 1955, S 206—08 (C Leech) — RES 6 1955, S 310—13 (M M Reese) — ShJ 90 1954 S 328—30 (H Heuer)
- 3535 **Faurchild**, Arthur Henry Rolph A Sh-n who was hanged (William Dodd) — Western Humanities Rev 7 1953, S 313—21
- 3536 **Fallois**, Bernard de Sh a Paris — Revue de Paris 61 1954 mars, S 91—96
- 3537 **Fehrle-Burger**, L Der Geist Sh's in der kurpfälzischen Theatertradition — Baden (Karlsruhe) 6 1954, H 2 S 15—19
- 3538 **Feldman**, Abraham Bronson Playwrights and pike-trailers in the Low Countries — NQ 198 1953 S 184—87
- 3539 **Feuillerat**, Albert The composition of Sh's plays Authorship Chronology — New Haven Yale UP 1953 VIII 340 S  
Rez Archiv 191 1954 S 88—89 (W Clemen) — EA 7 1954, S 213—19 (A Koszul Composition des pièces de Sh) — LM 49 1955 S 90—91 (J Vallette) — MLN 69 1954 S 427—30 (M A Shaaber) — MLR 49 1954 S 496 (G E Bentley) — MP 51 1953/54, S 132—35 (F Bowers) — Neoph 38 1954 S 221—24 (J Swart Sh without tears) — RES 5 1954 S 411—13 (K Muir) — RLC 28 1954, S 344—45 (A J Axelrad) — ShJ 90 1954 S 326—28 (H Heuer) — ShQ 5 1954, S 70—77 (P Alexander), S 109 (H T Price) — South Atlantic Qu 52 1954 S 270—72 (P Williams) — SRL v 10 10 1953 S 20 (G B Harrison) — TLS v 5 3 1954 S 154 — Virginia Qu Rev 30 1954 S XVII—XVIII — YR 43 1953/54, S 121—25 (H Smith)
- 3540 **Ffrench**, Yvonne Mrs Siddons Tragic actress (Rev ed) — Ldn Verschoyle 1954 XVI 256 S  
Rez TLS v 19 11 1954, S 732
- 3541 **Field**, Arthur Recent discoveries relating to the life and works of W Sh New ed — Southampton Davis 1953 103 S (Masch-Schr-Dr) — Desgl Ldn Mitre Pr 1954 84 S — Zuerst 1948  
Rez TLS v 15 10 1954 S 654, dazu ibid C A O Fox, 29 10 1954, S 696
- 3542 **Finkenstaedt**, Thomas Zur Methodik der Versuntersuchung bei Sh — ShJ 90 1954, S 82—107
- 3543 **Finney**, Gretchen L A world of instruments — ELH 20 1953 S 87—120
- 3544 **Flatter**, Richard Das Schauspielerische in der Diktion Sh's — Wien Krieg 1954 52 S (Sh-Schriften 1)

- 3545 — — — Der Setzer der ersten Sh-Folio — Das Antiquariat 9 1953, S 5—6
- 3546 — — — Sh der Schauspieler — ShJ 89 1953, S 35—50  
Rez ShQ 5 1954 S 117 (H T Price)
- 3547 — — — Sh's triumphierende Tragodien — Theater u Zeit (Wuppertal) 1 1953/54, S 67—68
- 3548 **Fluchere, Henri** Sh (Sh dramaturge elisabethain engl) Transl by Guy Hamilton With a forew by T S Eliot — Ldn Longmans 1953 X 272 S  
— Vgl 89 627  
Rez EA 7 1954 S 115—16 (M Poirier) — Engl 9 1952/53 S 220—21 (R A Foakes) — Fortnightly 1038 1953 S 426—28 (F S Boas) — List 50 1953, S 112 — NStN 45 1953, S 590 — Scr 19 1953 S 331—33 (R G Cox) — ShQ 5 1954, S 109 (H T Price) 186—88 (M Crane) — Spect 6516 1953 S 648 u 650 (R Murphy) — SRL v 10 10 1953, S 19—20 (G B Harrison) — TC 154 1953 S 141—45 (J Wain Servicing Sh) — TLS v 3 7 1953 S 428 — YR 43 1953/54 S 121—25 (H Smith)
- 3549 **Foakes R A** Contrasts and connections some notes on style in Sh's comedies and tragedies — ShJ 90 1954 S 69—81
- 3550 — — — The player's passion Some notes on Elizabethan psychology and acting — Essays and Studies NS 7 1954 S 62—77
- 3551 **Förster Max** Sh oder die heutige englische Briefmarke — GRM 35 1954, S 152—53
- 3552 **Fox, Levi** The borough town of Stratford-upon-Avon — Stratford-upon-Avon The Corporation 1953 168 S  
Rez NQ 198 1953, S 547—48 — ShQ 5 1954 S 415—17 (P Styles)
- 3553 — — — Sh's birthplace a history and description — Norwich Jarrold 1954 22 S (Cotman photo books)
- 3554 — — — Sh's country an appreciation — Norwich Jarrold 1953 32 S m III (Magna-crome books)
- 3555 — — — Some new sidelights in Stratford-upon-Avon's medieval guild buildings — Transactions of the Birmingham Archeol Soc 70 1952, S 48—59
- 3556 **Francis, Raymond** Sh country — In Francis Looking for Elizabethan England Ldn Macdonald 1954 S 108—24, 4 Abb
- 3557 **Frings, Josef** Kardinal Ansprache beim Festakt der Sh-Ges — ShJ 90 1954, S 9—10 — Ausz daraus Sh's Maße — Rhein Merkur 9 1954, Nr 18 S 9
- 3558 **Frye, Northrop** Characterization in Sh-n comedy — ShQ 4 1953, S 271—77
- 3559 **Frye, Roland** Mushat Sh's second best bed' and a contemporary parallel — NQ NS 1 1954 S 468—69 — Dazu ibid K B Danks, NS 2 1955 S 227
- 3560 — — — "The world's a stage" Sh and the moralists — NQ 198 1953, S 429—30

- 3561 **Gamberini, S** Del tradurre Sh — Rivista di studi teatrali 6 1953, S 160—66
- 3562 **Gardner, W H** Aspects of Sh's imagery — The Month 10 1953, S 41—51
- 3563 **Georgi, Friderico** (d i **Erich Gerwien**) W Sh alias Mercutio Florio Als Ms hrsg — Bremen Selbstverl 1954 54 S (Masch-Schr-Dr)
- 3564 **Gielgud, Sir John** Ou va le theatre anglais? — Revue théâtrale Nr 28 1954, S 15—19
- 3565 **Gilbert, V M** The Warburton-Edwards controversy — NQ NS 1 1954, S 257—59, 291—93
- 3566 **Gisi, Othmar** Historische Elemente in der englischen Tragödie vor der Romantik — Aarau 1953 Keller 119 S — Basel, Phil Diss — Auch im Buchh ebda
- 3567 **Goodman, Paul** The structure of literature — Chicago UP, CUP 1954 VII, 281 S — Darin bes Philosophic thought in Richard II, S 59—66 Structure of I Henry IV serious and comic, S 103—06 Preliminary remarks on the structure of Hamlet, S 162—73  
Rez EC 5 1955, S 55—63 (A E Rodway) — MLN 70 1955 S 124—26 (H Levin) — TLS v 22 10 1954, S 674
- 3568 **Graham, N H** The Puttenham family — NQ NS 1 1954, S 100—01 — Dazu ibid K B Danks Sh connexions S 362
- 3569 **Gründgens, Gustaf** Wirklichkeit des Theaters — Frankfurt a M Suhrkamp 1953 215 S  
Rez ShQ 91 1955, S 367 (W Stroedel)
- 3570 **Grute, Harry** Sh with Bacon an examination of the English history plays commonly attributed to Sh — Newton Montgomeryshire Pr Co 1954 88 S
- 3571 **Gulick, Sidney L** Was 'Sh' a woman? — CE 15 1954, S 445—49
- 3572 **Guthrie, Tyrone**, and W Robertson **Davies** Renown at Stratford a record of the Sh festival in Canada Drawings by Grant Macdonald — Toronto Clarke, Irwin 1953 128 S
- 3573 — — — Twice have the trumpets sounded A record of the Stratford Sh-n festival in Canada, 1954 — Toronto Clarke Irwin 1954 XIV, 193 S, 51 Abb
- 3574 **Guthrie, Tyrone** Sh finds a new Stratford — ThA 37, 9 1953, S 76—77
- 3575 **Haas, Rudolf** Die Gestaltung der dramatischen Person in den großen Tragödien Sh's — o O 1953 V 242 gez Bl (Masch-Schr) — Tübingen, Phil Diss
- 3576 **Halliday, Frank Ernest** The poetry of Sh's plays — Ldn Duckworth 1954 196 S  
Rez John o London's Weekly 63, 1954, S 457 (M W) — MdFr 321 1954, S 729—30 (J Vallette) — ShQ 6 1955, S 343—45 (A C Partridge) — Spect 6575 1954, S 32—33 (T Gunn) — TLS v 2 7 1954, S 424 (Sh's craft in verse), dazu ibid F R Leavis 9 7 1954 S 441, [Reviewer] 16 7 1954, S 457

- 3577 **Hankins**, John Erskine Sh's derived imagery — Lawrence Kansas UP 1953 VIII, 289 S  
 Rez EA 7 1954, S 415 (M Poirier) — JEGP 53 1954 S 637—39 (W C McAvoy) — MLN 70 1955 S 134—38 (M Doran) — MLR 50 1955 S 105—06 (E D Pendry) — RES 6 1955 S 313—14 (M C Bradbrook) — ShN 4 1954 S 34 (P N Siegel) — SRL v 25 9 1954, S 22 (G B Harrison)
- 3578 **Harbage**, Alfred Sh and the rival traditions 1952 (91 2619)  
 Rez Books abroad 27 1953 S 432 (S Salyer) — MLN 70 1955 S 292—95 (C Leech) — South Atlantic Qu 53 1954 S 273—74 (P Williams)
- 3579 **Harding**, Davis P Sh the Elizabethan — In Sh of an age and for all time 1954 S 11—32 — Vgl Nr 3774
- 3580 **Hardwick**, John Michael Drinkrow Emigrant in Motley The journey of Charles and Ellen Kean in quest of a theatrical fortune in Australia and America as told in their hitherto unpublished letters — Ldn Rockliff 1954 XX 260 S  
 Rez TLS v 24 12 1954 S 832
- 3581 **Hardy**, Barbara Walter Whiter and Sh — NQ 198 1953 S 50—54
- 3582 **Hart**, Walter Morris Sh's use of verse and prose — In Five Gayley Lectures 1947—1954 Univ of Calif Pr 1954 S 1—17
- 3583 Siehe Nr 3139
- 3584 **Hecht**, Ilse L L Schucking — 75 Jahre — Anglia 71 1953 S 257—58
- 3585 **Highet**, Gilbert People places and books — NY OUP 1953 X 277 S  
 Rez TLS v 21 1 1955 S 38
- 3586 **Hinman**, Charlton The "Halliwell Philipps Facsimile" of the first folio of Sh — ShQ 5 1954 S 395—401
- 3587 — — — Variant readings in the first folio of Sh — ShQ 4 1953 S 279—88
- 3588 — — — Variant readings in first folios — ShN 5 1954, S 41
- 3589 **Hodgart**, M J C Sh and Finnegan's Wake — Cambridge Journ 6 1952/53, S 735—52
- 3590 **Hodges**, C Walter The Globe restored A study of the Elizabethan theatre — Ldn Benn 1953 XIII, 199 S  
 Rez Adelphi 30 1953 S 86—88 (W Scawen) — Drama NS 31 1953, S 37—38 (A Nicoll) — Educational Theatre Journ 6 1954, S 271—72 (G R Kernodle) — Engl 10 1954, S 19—20 (M St C Byrne) — MdFr 321 1954 S 732—33 (J Vallette) — NStN 46 1953, S 610—11 — RHTh 6 1954 S 316—21 (H Leclerc) — ShJ 91 1955, S 361—63 (R Stamm) — ShQ 5 1954 S 112—13 (H T Price), 6 1955 S 96—97 (G F Reynolds) — ShS 8 1955, S 151—52 (I A Shapiro) — Spect 6543 1953 S 616 (B Joseph) — SRL v 25 9 1954, S 32 (G B Harrison) — TLS v 13 11 1953 S 720 — YR 44 1955, S 443—46 (A Harbage The Sh-n quest)
- 3591 **Holloway**, John Dramatic irony in Sh — Northern Miscellany of literary criticism 1 1953, S 3—16



- 3592 **Honigmann**, E A J Sh's lost source plays — MLR 49 1954 S 298—307
- 3593 **Hook**, Lucyle Sh improv d, or a case for the affirmative — ShQ 4 1953, S 289—99
- 3594 **Hotson**, Leslie Sh's arena — SR 61 1953, S 347—61 — Desgl Atlantic Monthly 193 1954 S 62—66 Ausz Sh's arena-stage at Court — Renaissance News 6 1953 S 17—18 — Dazu ibid Alfred Harbage Sh's inner stage, S 18—19 u C Walter Hodges — The Sh stage Nr 3 1953, S 26—29
- 3595 — — — "This wooden O" Sh's curtain theatre identified — Times v 26 3 1954 S 7 u 14  
Rez RHT 7 1955 S 86 (H L [eclerc])
- 3596 **Hudson**, Arthur Kenneth Sh and the classroom Compiled for the Society for Teachers of English With a forew by Bernard Miles — Ldn Heinemann 1954 XII 114 S
- 3597 **Hunt**, Hugh Contemporary Sh production — In Hunt The director in the theatre — Ldn Routledge 1954 S 93—111  
Rez NSTn 48 1954, S 692 (T C Worsley) — TLS v 19 11 1954, S 742
- 3598 — — — Old Vic Prefaces Sh and the producer — Ldn Routledge 1954 XII 193 S  
Rez Books of the month May 1954 S 7 — NSTn 47 1954 S 322 u 324 (T C Worsley) — Tablet 203 1954 S 546—47 — TLS v 5 3 1954, S 148
- 3599 **Hunter**, Edwin Ray Sh and common sense — Boston Christopher 1954 312 S
- 3600 **Hyde**, Mary Crapo Current theater notes — ShQ 4 1953 S 61—75, 5 1954, S 51—69
- 3601 **Jacobs**, Elisabeth R Sh without fears — CE 15 1953/54 S 347—48
- 3602 **Jacquot**, Jean Stratford-upon-Avon 1954 — EA 7 1954 S 441—42
- 3603 **Jankélévitch**, S Le delire onirique dans les drames de Sh — Psyché (Paris) 5, 42 1950
- 3604 **Jenkins**, Harold Sh's history plays 1900—1951 — ShS 6 1953 S 1—15
- 3605 **Jepsen**, Laura Ethical aspects of tragedy a comparison of certain tragedies by Aeschylus, Sophocles, Euripides, Seneca and Sh — Gainesville Florida UP 1953 IX, 130 S  
Rez Archiv 191 1954, S 231—32 (H Galinsky) — RES 5 1954 S 287—88 (C Leech) — ShQ 5 1954, S 323—27 (W T Hastings)
- 3606 — — — Ethos in classical and Sh-n tragedies — Doctoral Dissertations abstracts and references 6 1953, S 418—25 — Ausz aus Diss Univ of Iowa
- 3607 **Jones**, John Sh and Mr Wilson Knight — List 52 1954, S 1011—12 — Dazu ibid C B Purdom, S 1120
- 3608 **Jones**, Margo Sh in the round — World Theatre 3 1953 S 29—32
- 3609 **Jorgensen**, Paul A Sh's use of war and peace — Huntington Libr Qu 16 1953 S 319—52
- 3610 Siehe Nr 3447a

- 3611 **Joseph**, Bertram The problem of Bradley — Use of Engl 3 2 1953, S 87—91
- 3612 **Keen**, Alan and Roger **Lubbock** The Annotator The pursuit of an Elizabethan reader of Halle's Chronicle involving some surmises about the early life of W Sh With genealogical tables — Ldn Putnam 1954 XIII 216 S, 5 Stammtaf  
 Rez Dt Ztg u Wirtschaftsztg 9 1954 Nr 101 S 24 (A Gunther Detektiv auf Sh's Spuren) — John's London's Weekly 6 1954 S 290 (D Hardman) — List 51 1954 S 793 — LM 48 1954 S 435 (G Lambin) — MG v 20 4 1954 S 4 (H B Charlton) — Month 11 1954, S 307—08 (C Devlin) — NSTN 47 1954 S 326 (J I M Stewart) — Spect 6 70 1954, S 656 (A Thwaite) — SRL v 25 9 1954 S 22 u 32 (G B Harrison) — Time v 3 4 1954 S 49—52 (Case of a vexatious man) — TLS v 26 3 1954 S 198 — YR 44 1955 S 443—46 (A Harbage)
- 3613 **Kemp**, Thomas Charles Acting Sh Modern tendencies in playing and production With special reference to some recent productions — ShS 7 1954 S 121—27
- 3614 — — — and John Courtenay **Trewin** The Stratford Festival A history of the Sh Memorial Theatre — Birmingham Cornish 1953 295 S  
 Rez ShJ 90 1954 S 323—24 (H Heuer) — ShQ 3 1954 S 420—21 (A C Sprague) — ThN 7 1953 S 95 (P Hartnoll) — TLS v 27 3 1953 S 206
- 3615 **Kerr**, Alfred Sh — In Kerr Die Welt im Drama — Köln Berlin 1954 S 363—73
- 3616 **Kerr** S Parnell Sh's patron — TLS v 13 3 1953 S 169 3 4 1953 S 228
- 3617 **Keys**, A C Sh in France An early stage adaption — Journ of the Australian Univ Modern Language Ass (Melbourne) Aug 1953
- 3618 **Kilian**, Friedhelm Sh's Nominalkomposita Ein Beitr / Erforschung seiner Neuprägungen — o O 1953 IV, 218 gez Bl (Masch.-Schr) — Munster Phil Diss
- 3619 **Kinne**, Wisner Payne George Pierce Baker and the American theatre — Harvard UP 1954 XVI 348 S  
 Rez ShQ 6 1955, S 171—72 (W P Eaton)
- 3620 **Kipphardt**, Heinar Sh dringend gesucht Ein satir Lustspiel — Bln Henschel 1954 116 S
- 3621 **Klajn**, Hugo Sh in Yugoslavia — ShQ 5 1954, S 41—45
- 3622 **Kleinstück**, Johannes The problem of order in Sh's histories — Neoph 38 1954, S 268—77
- 3623 **Klie**, Barbara Sh am Bodensee Eine Tagung im Internat Institut auf der Insel Mainau — Christ u Welt 6, 22 1953, S 6
- 3624 **Kloten**, Edgar L Space for Sh — ShN 3 1953, S 36
- 3625 **Knight**, George Wilson The new interpretation — EC 3 1953 S 382—95 — Dazu ibid A E Rodway, G Salgado G W Knight u F W Bateson The school of night 4 1954, S 212—24

- 3626 — — — The Sh-n Tempest With a chart of Sh's dramatic universe 3 ed  
— Ldn Methuen, NY Macmillan 1953 XXV, 332 S  
Rez EA 7 1954 S 323—24 (M Poirier) — MGW v 24 9 1953,  
S 10—11 (H B Charlton) — Scr 19 1953, S 333—36 (R G Cox)  
— TLS v 3 7 1953 S 428, dazu *ibid* G W Knight 10 7 1953  
S 445
- 3627 **Knights**, Lionel Charles Poetry politics and the English tradition  
Inaugural lecture — Ldn Chatto & Windus 1954 32 S
- 3628 **Kocher**, Paul H Science and religion in Elizabethan England — San  
Marino Huntington Libr 1953 XII 340 S (Huntington Libr Publications)  
Rez JEGP 53 1954 S 469—72 (H Craig) — Libr 8 1953,  
S 286—87 (F R Johnson) — MLN 69 1954 S 423—27 (J I Cope)  
— RES 5 1954, S 405—07 (F R Johnson) — SR 62 1954  
S 161—62 (C T Harrison)
- 3629 **Kokeritz**, Helge Sh's language — In Sh of an age and for all time  
1954 S 33—51 — Vgl Nr 3774
- 3630 — — — Sh's pronunciation — New Haven Yale UP, OUP 1953 XV,  
516 S  
Rez CE 16 1954/55, S 198—99 (F G Cassidy) — ESt 36 1955  
S 78—83 (B Sundby) — JEGP 54 1955 S 418—21 (H T Price)  
— KR 16 1954, S 322—28 (H Whitehall) — Language 29 1953  
S 549—61 (A A Hill) — MLR 49 1954, S 367—68 (H M Hulme)  
— ShJ 90 1954 S 343—45 (H Heuer) — ShQ 5 1954 S 112  
(H T Price) 413—15 (N E Eliason) — South Atlantic Qu 53  
1954 S 273 (P Williams) — YR 43 1953/54 S 121—25 (H Smith)
- 3631 **Koszul**, André, et Jean **Simon** Nécrologie Fernand Danchin (1866—  
1953) — EA 7 1954 S 151
- 3632 **Koziol**, Herbert Albert Eichler Nekrolog — ShJ 90 1954 S 361—62
- 3633 **Krehayn**, Joachim Die englische Literatur in der Sowjetunion — Zs f  
Anglistik u Amerikanistik 1 1953, S 170—85 — Sh bes S 175—78
- 3634 **Lalou**, René Sur l'universalité de Sh — Revue théâtrale Nr 26 1954  
S 9—12
- 3635 **Lambin**, Georges Sur la trace d'un Sh inconnu 5 Sh a Paris (vgl 91 2674)  
— LM 47 1953, S 412—32 — Dazu *ibid* 48 1954 S 168 (G Connes Le  
mystère sh-n)
- 3636 — — — Sur les traces d'un Sh inconnu Réponse a Mario Praz et a quel-  
ques autres — LM 48 1954, S 505—07 — Zu Nr 3719
- 3637 **Law**, Robert Adger Links between Sh's history plays — SP 50 1953  
S 168—87 — Dazu Nr 3827  
Rez ShQ 5 1954, S 126 (H T Price)
- 3638 **Lebesque**, Morvan Sh s'appelait Sh — Théâtre populaire 1953, 3,  
S 26—41
- 3639 **Lectures** on four of Sh's history plays By members of the Department of  
English, Carnegie Inst of Technology — Pittsburgh Carnegie Pr 1953  
69 S (Carnegie Series in Engl 1)  
Rez MLN 69 1954, S 435 (K Muir) — ShQ 5 1954 S 331—32  
(R A Law)

- 3640 **Leech**, Clifford Stratford 1953 — ShQ 4 1953, S 461—66 6 Taf
- 3641 **Lehmann**, A G Sainte-Beuve critique de la littérature anglaise — RLC 28 1954 S 417—39
- 3642 **Lehrman**, Edgar H Soviet Sh appreciation (1917—1952) — DA 14 1954 S 1413—14 — Ausz aus Diss, Columbia Univ
- 3643 **Lever**, J W Sh s French fruits — ShS 6 1953 S 79—90  
Rez Engl 9 1952/53 S 230—31 (D M Stuart)
- 3644 **Lewis**, Clive Staples English literature in the sixteenth century excluding drama — Oxf Clarendon Pr 1954 IV 696 S (Oxford history of Engl literature 3) — Shs Gedichte bes S 498—509 670—72  
Rez EC 5 1955 S 159—64 (D Davie) — Engl 10 1954/55 S 144—45 (H Peschmann) — List 52 1954, S 773 — London Mag 2 7 1955 S 86—91 (B Cooper) — MdFr 322 1954 S 713—14 323 1955 S 145—49 (J Vallette) ShJ 91 1955 S 319—22 (H Heuer) — Spect 6588 1954 S 403—05 (J Wain) — SR 63 1955, S 153—61 (C T Harrison) — TLS v 17 9 1954 S 592
- 3645 **Lindheim**, Bogislav von Syntaktische Funktionsverschiebung als Mittel des barocken Stils bei Sh — ShJ 90 1954 S 229—31
- 3646 **Long**, John H Music for the replica staging of Sh — In Studies in Sh 1953 S 88—95 — Vgl Nr 3818
- 3647 **Loper**, Robert Bruce Sh all of a breath — Qu Journ of Speech 39 1953 S 193—96
- 3648 **Ludeke**, Henry Renaissance Sh — In Ludke Die engl Literatur Bern 1954 (Dap-Taschenbucher 307) S 26—37
- 3649 — — — Sh as preserver of English speech A sketch — Engl Miscellany 5 1954 S 95—106
- 3650 **Lynch**, James J Box pit and gallery Stage and society in Johnson's London — Berkeley California UP CUP 1953 IX, 362 S — Darin The Sh n heritage of the mid-century stage S 57—88, The Sh-n revival S 89—115  
Rez Books of the Month 69 1954 Nr 3 S 7 — MLN 70 1955, S 62—64 (E L Avery) — NQ NS 1 1954 S 457—58 — PQ 33 1954 S 250—51 (C B Woods) — TLS v 19 2 1954 S 115
- 3651 **McAvoy**, William C Shs use of the Laus' of Aphthonius — DA 13 1953 S 97 — Ausz aus Diss Univ of Illinois
- 3652 **McBean**, Angus Sh Memorial Theatre 1951—1953 A photographic record — With a critical analysis by Ivor Brown — Ldn Reinhardt 1953 18 86 S  
Rez ShJ 90 1954, S 323 (H Heuer)
- 3653 **McCurdy**, Harold Grier The personality of Sh A venture in psychological method — New Haven Yale UP, OUP 1953 XI, 243 S  
Rez JAAC 13 1954, S 271—72 (J M Copi) — ShS 8 1955, S 148—49 (I A Shapiro) — SRL v 25 9 1954, S 32 (G B Harrison)

- 3654 **McManaway**, James Gilmer The colophon of the second folio of Sh —  
Libr 9 1954, S 199—200
- 3655 — — — A miscalculation in the printing of the third folio — Libr  
9 1954 S 129—33
- 3656 **McMullan**, Frank Producing Sh — In Sh of an age and for all time  
1954 S 53—77 — Vgl Nr 3774
- 3657 **Mandelartz**, Carl Duisburger Sh-Tage (1952) — ShJ 89 1953, S 247—48
- 3658 **Marder**, Louis History cycle at Antioch College — ShQ 4 1953 S 57—58
- 3659 — — — Law in Sh — In Renaissance Papers 1954 S 40—44 Vgl  
Nr 3734
- 3660 **Marshall**, Norman Sh abroad — In Talking of Sh 1954 S 91—110  
Vgl Nr 3822
- 3661 **Masefield**, John W Sh (Rev and rewritten) — Ldn Heinemann 1954  
184 S  
Rez LM 49 1955 S 271 (G Lambin) — London Mag 2 6, 1955,  
S 104—08 (K Muir) — ShJ 91 1955, S 324—25 (H Heuer) — Spect  
6601 1954, S 836 (A S T) — TLS v 24 12 1954, S 834
- 3662 **Mattingly**, Alethea S The playing time and manner of delivery of Sh's  
plays in the Elizabethan theatre — Speech Monographs 21 1954 S 29—38
- 3663 **Maurice**, Martin Master W Sh — Paris Gallimard 1953 476 S  
Rez Cahiers du sud 39 1954, S 304—06 (P Arnold) — EA 7 1954  
S 414—15 (J B Fort) — Hommes et mondes 23 1953/54, S 271—73  
(R Lalou) — Lettres nouvelles Nr 24 1954 (J J Mayoux L homme  
qui fut Sh) — LM 48 1954 S 273—75 (G Lambin) — Le Monde  
v 10 3 1954 (Y Florenne Cet inconnu Sh) — Monde nouveau —  
Paru 10 78 1954, S 80—81 (A Guibert) — Preuves Nr 38 1954  
(A Prudhommeaux Un cheval nommé Sh)
- 3664 **Maxwell**, J C At once' in Sh — MLR 49 1954 S 464—66
- 3665 — — — Virgilian half-lines in Sh's heroic narrative' — NQ 198 1953,  
S 100
- 3666 **Meador**, William Granville Courtship in Sh Its relation to the tradition  
of courtly love — NY King's Crown Pr 1954 VIII, 266 S — Vgl  
91 2711
- 3667 **Meissner**, Paul Sh 2 Aufl bearb v Martin Lehnert — Bln de Gruyter  
1954 136 S (Sammlung Goschen 1142)  
Rez Zs f Anglistik u Amerikanistik 3 1955 S 96—99 (M Lehnert)
- 3668 **Meisterwerke** deutscher Literaturkritik Hrsg u eingeleit v Hans Mayer  
Bd 1 Aufklärung Klassik Romantik — Bln Ruetten & Loening 1954  
966 S — Darin bes Johann Elias Schlegel Vergleichung Shs u Andreas  
Gryphs S 63—98 Ulrich Bräker Etwas über W Sh's Schauspiele,  
S 359—70 Johann Wolfgang Goethe Zum Sh-s-Tag S 371—75, Sh und  
kein Ende S 408—22
- 3669 **Merchant**, William Moelwyn The status and person of majesty —  
ShJ 90 1954, S 285—89
- 3670 **Mikes**, George Sh und Mikes Übers v Luise Wasserthal-Zuccari Ham-  
burg Zsolnay 1953 161 S — Vgl 91 2718

- 3671 **Miles**, Bernard Elizabethan acting — TLS v 2 4 1954, S 217 — Zu 91 2652
- 3672 — — — and Josephine **Wilson** Three festivals at the Mermaid Theatre — ShQ 5 1954, S 307—10, 2 Taf
- 3673 **Müller**, Edwin Haviland Sh at the Brattle Theatre — ShQ 4 1953, S 59—60
- 3674 **Milner**, R H The study of Elizabethan music — EA 6 1953 S 214—16
- 3675 **Milunas**, Joseph G Sh and the Christian view of man — DA 14 1954, S 526—27 — Ausz aus Diss Stanford Univ
- 3676 **Möhring**, Hans Als Sh zu uns kam Sh-Aufführungen englischer Komödianten in Deutschland — Theater d Zeit 8 1953 H 12 S 6—12
- 3677 **Monaghan**, T J Johnson's addition to his Sh for the edition of 1773 — RES 4 1953 S 234—48  
Rez PQ 33 1954 S 283—84 (A Sherbo)
- 3678 **Monsey**, Derek Surprises at Stratford — Spect 6534 1953, S 294
- 3679 **Moore**, Robert E Music for Sh-n performances — TLS v 21 8 1953, S 535
- 3680 **Morris**, Christopher Political thought in England Tyndale to Hooker — OUP 1953 X 220 S (Home university library of modern knowledge 225) — Sh S 98—109  
Rez EA 7 1954 S 344—45 (M Poirier) — List 50 1953 S 875  
— ShQ 5 1954 S 110—11 (H T Price)
- 3681 **Müller**, Joachim Das Tragische in Sh's Dramen — Rudolstadt Greifenverl 1954 97 S (Wir diskutieren H 3)
- 3682 **Müller-Schwefe**, Gerhard Wandlungen des Sh-Bildes im 20 Jahrhundert — NSpr 3 1954, S 433—45
- 3683 **Muir**, Kenneth Sh and rhetoric — ShJ 90 1954, S 49—68
- 3684 **Munday**, Mildred B The influence of Sh's predecessors on his early blank verse — Summaries of doctoral diss Univ of Wisconsin 14 1954 S 437—38
- 3685 **Muraoka**, I Some problems of Miss Caroline Spurgeon's method — Annual Reports of the Faculty of Arts and Letters of Tohoku Univ 2 1951
- 3686 **Murry**, John Middleton John Clare and other studies — Ldn Nevill 1950 252 S — Darin Sh and love S 31—44, Sh's dedication S 45—57, The creation of Falstaff, S 181—207, Coriolanus, S 222—45, The mortal moon, S 246—52
- 3687 — — — Sh Trad Francesco Lo Bue — Torino Einaudi 1953 441 S (Saggi 163)
- 3688 **Muschg**, Walter Tragische Literaturgeschichte 2 Aufl — Bern Francke 1953 747 S — Sh bes S 41—46  
Rez Erasmus 6 1953 Sp 790—95 (W D Williams) — JEGP 54 1955, S 135—39 (A Oras) — Monat 68 1954, S 189—91 (H Uhlig) — Monatshefte 47 1955, S 257—58 (F M Wassermann)

- 3689 **Nagler**, Alois M Sixteenth-century continental stages — ShQ 5 1954, S 359—70
- 3690 **New Shakespearean Productions** — News (Moscow) v 1 5 1954, S 24—25
- 3691 **Nichols**, Doris J The code of honor and arms in Sh's plays — Ann Arbor University Microfilms 1953 — Diss, Univ of Missouri
- 3692 **Nicoll**, Allardyce Co-operation in Sh-n scholarship — OUP 1954 18 S (Annual Sh lecture of the British Academy, 1952) — Aus Proceedings of the British Academy 38 1954, S 71—88
- 3693 **Noek**, Francis J E T A Hoffmann and Sh — JEGP 53 1954 S 369—82  
Rez NSpr 4 1955, S 94 (H Oppel)
- 3694 **Notestein**, Wallace The English people on the eve of colonization 1603—1630 — NY Harper, Ldn Hamish Hamilton 1954 XVII, 302 S  
Rez ShJ 91 1955, S 314—15 (H Heuer) — YR 44 1955, S 464—66 (J P Cooper)
- 3695 **Noyes**, Robert Gale The Thespian mirror Sh in the eighteenth century novel — Providence Brown Univ 1953 V 200 S (Brown Univ studies 15)  
Rez MLN 69 1954, S 524—26 (A H Scouten) — MLR 49 1954, S 292—93 (B Harris) — RES 6 1955, S 83—84 (J M S Tompkins) — ShQ 5 1954 S 191—92 (G W Stone)
- 3696 **Oakeshott**, Walter Sh and Plutarch — In Talking of Sh 1954 S 111—25  
— Vgl Nr 3822
- 3697 **O'Neal**, Cothburn The dark lady — NY Crown Publ 1953 313 S  
Rez ShQ 6 1955, S 355 (M Crane) — SRL v 8 1 1954 S 12 u 34 — Time v 27 9 1954 S 106
- 3698 **Oppel**, Horst Bochumer Sh-Tage 1954 — NSpr 3 1954, S 345—48
- 3699 — — — Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche — In Deutsche Philologie im Aufriß Hrsg v Wolfgang Stammer Bd 3 Bln Schmidt 1954 Sp 47—144 — Sh in Deutschland, Sp 104—22  
Rez Anglia 72 1954, S 510—11 (W F Schirmer) — Archiv 192 1955, S 73 (J T Krumpelmann) — ESt 36 1955, S 129—31 (L Polak) — MLR 50 1955 S 354—55 (A Gillies) — NSpr 4 1955, S 189—90 (L M Price) — Zs f Anglistik u Amerikanistik 3 1955, S 92—96 (M Lehnert)
- 3700 — — — Zur Problematik des Willenskampfes bei Sh — ShJ 89 1953, S 72—105  
Rez ShQ 5 1954, S 118—19 (H T Price)
- 3701 — — — Das Sh-Bild Goethes 1949 (90 1711)  
Rez Etudes germaniques 7 1952, S 207 (L Lebrich) — Comp Lit 7 1955, S 93—94 (W P Friederich)
- 3702 — — — Sh's Tragödien und Romanzen Kontinuität oder Umbruch? — Mainz Akad 1954, 46 S (Abhandlungen d Akad d Wiss u d Lit Kl d Lit Jg 1954, Nr 2)  
Rez NQ NS 2 1955 S 182—83 — NSpr 4 1955 S 128—31 (H Viebrock Neue Wege der Sh-Forschung) — ShJ 91 1955 S 325 (H Heuer)

- 3703 **Oras**, Ants Lyrical instrumentation in Marlowe a step towards Sh — In *Studies in Sh* 1953 S 74—87 — Vgl Nr 3818
- 3704 **Orsini**, Napoleone Croce e la critica sh-iana (1709—1809) — *Rivista di letterature moderne* 4 1953, S 145—54
- 3705 — — — Stato attuale della filologia sh-iana — *Paideia* (Arona) 8 1953, S 153—76
- 3706 **Palmer**, Ralph Graham Seneca's *De remediis fortuitorum* and the Elizabethans — Chicago 1953 66 S (Institute of Elizabethan studies 1)  
Rez MLN 70 1955 S 204—05 (R Kirk)
- 3707 **Parks**, Edd Winfield Simms's edition of the Sh apocrypha — In *Studies in Sh* 1953 S 30—39 — Vgl Nr 3818
- 3708 **Parr**, Johnstone Tamburlaine's malady and other essays on astrology in Elizabethan drama — Alabama UP 1953 XIV 158 S — Darin u a Sh's artistic use of astrology S 57—69  
Rez Isis 45 1954 S 398—99 (C D Hellman) — MLN 69 1954 S 512—14 (C Camden) — MLR 49 1954, S 540 (C Leech) — NQ NS 1 1954 S 181—82 — RES 6 1955 S 306—08 (J C Bryce) — RLC 29 1955 S 402—03 (A J Axelrad) — ShQ 5 1954 S 421—22 (J W Draper) — Virginia Qu Rev 30 1954 S XLV
- 3709 **Parsons**, Howard Sh-n emendations and discoveries — Ldn Ettrick Pr 1953 136 S  
Rez Contemp Rev 186 1954, S 126 (E G Salter) — NQ NS 1 1954 S 275—76 — NStN 47 1954 S 710 — ShJ 91 1955, S 345—47 (H Heuer) — ShQ 5 1954, S 423—24 (I B Cauthen)
- 3710 **Partridge**, Astley Cooper The accident of Ben Jonson's plays masques and entertainments With an app of comparable uses in Sh — Cambridge Bowes & Bowes 1953 XIV 333 S  
Rez JEGP 54 1955 S 283 (M Eccles) — MLR 49 1954, S 368—69 (E G Stanley) — RES 6 1955, S 197—201 (E J Dobson) — ShJ 90 1954 S 345—47 (H Heuer) — ShQ 6 1955 S 102—03 (H T Price)
- 3711 **Patrick**, F J The Birmingham Sh Memorial Library — ShS 7 1954, S 90—94
- 3712 — — — Sh-iana — TLS v 27 8 1954 S 543
- 3713 **Patterson**, H Temple Sh and the imagery of Victor Hugo — In *Studies in Romance philology and French literature presented to John Orr* Manchester UP 1953 S 198—217
- 3714 **Pearce**, Josephine A Constituent elements in Sh's English history plays In *Studies in Sh* 1953 S 145—52 — Vgl Nr 3818
- 3715 **Pellegrini**, Giuliano Barocco inglese — Messina, Firenze D Anna 1953 245 S (Biblioteca di cultura contemporanea 41) — Darin Sh e gli studi sul barocco inglese S 33—49, Note sulle Yorkshire Tragedy, S 223—35  
Rez MLN 70 1955, S 211—13 (J L Lievsay)
- 3716 **A Player's Shakespeare** — TLS Special autumn number v 28 8 1953 S XXXIV—XXXV — Zu Granville-Barkers Prefaces to Sh



- 3717 **Pongs**, Hermann Sh — In Pongs Das kleine Lexikon d Weltliteratur — Stuttgart 1954 Sp 1242—48
- 3718 **Prange**, Gerda Sh s Äußerungen über die Tänze seiner Zeit — ShJ 89 1953 S 132—61
- 3719 **Praz**, Mario Shs Italy — ShS 7 1954, S 95—106 — Dazu Nr 3636
- 3720 **Price**, Lawrence Marsden English literature in Germany — Berkeley Univ of California Pr 1953 VIII, 548 S (Univ of California publications in modern philology 37) — Sh in Germany S 217—96  
Rez Archiv 192 1955 S 73—74 (H Heuer) — Comp Lit 6 1954 S 82—84 (G Waterhouse) — German Qu 27 1954 S 69—71 (A Gillies) — ESt 35 1954 S 132—34 (Th C van Stockum) — GRM 36 1955 S 179—82 (L L Schucking) — JEGP 54 1955, S 140—41 (W Paulsen) — MLN 70 1955 S 144—47 (H Schneider) — MLQ 15 1954, S 86—87 (R F Wilkie) — MLR 50 1955, S 76 (K W Maurer) — Monatshefte 46 1954 S 236—37 (H A Pochmann) — Neoph 38 1954 S 235—36 (H Sparnaay) — PQ 33 1954 S 309—10 (C B Woods)
- 3721 **Producing Shakespeare**, the stage in two Elizabethan ages — Times v 5 3 1954 S 9
- 3722 **Proper**, Ida Sedgwick Our elusive Willy A slice of concealed Elizabethan history — Monhegan Me Selbstverl 1953 XXIII 641 S
- 3723 **Prouty**, Charles Tyler An early Elizabethan playhouse — ShS 6 1953, S 64—74
- 3724 — — — The Yale Sh festival — In Sh of an age and for all time 1954 S 1—10 — Vgl Nr 3774
- 3725 **Purdom**, C B The principles of open staging — ShN 4 1954 S 27
- 3726 **Race**, Sydney J P Collier and his fabrications Early poetical miscellanies and Sh papers — NQ 198 1953 S 391—95 531—34
- 3727 — — — Mannings diary The case for re examination — NQ NS 1 1954 S 380—83
- 3728 — — — The Marriage of Wit and Wisdom — NQ 198 1953 S 18—20
- 3729 **Raynor**, Henry The little victims —Fortnightly 1040 1953, S 104—14
- 3730 **Redgrave**, Michael Sh and the actors — In Talking of Sh 1954 S 127—48 — Vgl Nr 3822
- 3731 **Reese**, Max Meredith Sh his world and his work — Ldn Arnold NY St Martin's Pr 1953 XIII 589 S  
Rez Cambr Journ 7 1954 S 310—11 (R Chapman) — EA 7 1954 S 112—14 (J B Fort) — Engl 9 1952/53 S 220—21 (R A Foakes) — List 50 1953 S 112 — MdFr 318 1953 S 720 (J Vallette) — MGW v 28 5 1953 S 10 (H B Charlton) — MLR 49 1954 S 226—27 (D J Gordon) — NStN 45 1953 S 526 — ShJ 90 1954, S 335—37 (H Heuer) — ShQ 5 1954 S 109—10 (H T Price), S 418—19 (K J Holzknecht) — Spect 6515 1953 S 577—78 (K Muir) — SRL v 10 10 1953 S 38—39 (E Johnson) — TC 150 1953 S 141—45 (J Wain) — TLS v 3 7 1953 S 428

- 3732 — — — Sh and the welfare state — Ldn 1953 Ldn School of Printing and Graphic Arts 34 S
- 3733 **Reichart**, Walter A Impromptu by Washington Irving — NQ 198 1953 S 531
- 3734 **Renaissance Papers** A selection of papers presented at the Renaissance Meeting in the Southeastern States Duke University April 23—24, 1954 Ed by Allan H Gilbert — Columbia Univ of South Carolina Pr 1954 92 S  
Rez NQ NS 2 1955 S 90—91 — ShQ 6 1954, S 180—81 (E P Vandiver)
- 3735 **Reynolds**, W Vaughan Stratford, 1954 — Drama (Ldn) 34 1954 S 24—28
- 3736 **Ribner**, Irving The Tudor history play an essay in definition — PMLA 69 1954, S 591—609
- 3737 **Richter**, Werner August Wilhelm Schlegel Wanderer zwischen Welt-poesie und altdeutscher Dichtung Rektoratsrede — Bonn Bouvier 1954 27 S (Akad Vorträge u Abhandlungen 17)
- 3738 **Ridley**, Maurice Roy Missing the meaning — List 49 1953, S 98—99 u 102
- 3739 **Rohrman**, Hendrik The way of life A thematic exposition of some plays of Marlowe and Sh — Arnhem Van Loghum Slaterus 1952 109 S — Amsterdam Phil Diss — Vgl 91 2766
- 3740 **Rogers**, Carmen Heavenly justice in the tragedies of Sh — In Studies in Sh 1953 S 116—28 — Vgl Nr 3818
- 3741 **Rose**, B T Medycyna w dziełach Williama Szekspira Oprac Lysakowski M — Wiadomości lekarskie (Warszawa) 1953, Nr 2 S 116—18
- 3742 **Rosenberg**, Marvin Elizabethan actors men or marionettes — PMLA 69 1954, S 915—27
- 3743 — — — Public night performances in Sh's time — ThN 8 1954, S 44—45
- 3744 — — — Sh on TV an optimistic survey — Qu of film, radio and television 9 1954, S 166—74
- 3745 **Rossiter**, Arthur Percival Ambivalence the dialectic of the histories — In Talking of Sh 1954 S 149—71 — Vgl Nr 3822
- 3746 **Rowse**, Alfred Leslie Elizabethan drama and society An historian's view In Talking of Sh 1954 S 173—86 — Vgl Nr 3822
- 3747 **Ruggles**, Eleanor Prince of players Edwin Booth — Ldn Davies, NY Norton 1953 401 S  
Rez NStN 46 1953 S 384 (M Redgrave)
- 3748 **Rylands**, George Festival Sh in the West End — ShS 6 1953 S 140—46
- 3749 — — — The poet and the player — ShS 7 1954 S 25—34
- 3750 — — — Sh's poetic energy — OUP 1953 22 S (Annual Sh lecture of the British Academy, 1951) — Aus Proceedings of the British Academy 37 1953, S 99—119  
Rez ShJ 90 1954, S 349—50 (H Heuer) — TLS v 4 9 1953, S 565 (Theatre cramp)

- 3751 **Sabbadini**, Ada Umanità e favola nell'arte di Sh Amleto, Macbeth, Otello Re Lear — Pisa Nistri-Lischi 1954 180 S (Saggi di varia umanità 8)  
Rez Belfagor 9 1954, S 375—76 (G C Ferretti) — Nuova Antologia 89 1954, S 353—68 (G Baldini) — ShS 8 1955, S 120 (M Praz)
- 3752 **Saint-Denis**, Michel Sh en France et en Angleterre — Revue théâtrale Nr 26 1954 S 13—18
- 3753 **Sampson**, George Johann Sebastian Bach und W Sh — Universitas 9 1954, S 127—33
- 3754 **Saunders**, J W Vaulting the rails — ShS 7 1954, S 69—81
- 3755 **Schendel**, Arthur van Sh (3 dr) — Verlaine (2 dr) — Amsterdam Meulenhoff 1953 231 S (Romulus ed)
- 3756 **Schilling**, Kurt Sh Die Idee des Menschseins in seinen Werken — München Basel Reinhardt 1953 294 S, 1 Taf  
Rez Books abroad 27 1953, S 402 (L Bergel) — GRM 35 1954, S 76—77 (M Lüthi) — JAAC 12 1954, S 527—28 (S F Johnson) — ShJ 89 1953, S 197—200 (K Brunner) — ShQ 5 1954, S 110 6 1955 S 188—89 (H T Price) — Welt u Wort 8 1953, S 27 (H Reitz)
- 3757 **Schurmer**, Walter Franz Alte und neue Wege der Sh-Kritik — Bonn Hanstein 1953 33 S (Bonner akadem Reden NF 9)  
Rez Zs f Anglistik u Amerikanistik 3 1955 S 189—90 (F W Schulze)
- 3758 — — — Gluck und Ende der Könige in Sh's Historien — Köln Westdt Verl 1954 18 S (Arbeitsgemeinschaft f Forschung d Landes Nordrhein-Westf Geisteswiss H 22)  
Rez ShJ 90 1954, S 341—42 (H Heuer)
- 3759 **Schluter**, Kurt Die Erzählung der Vorgeschichte in Sh's Dramen — ShJ 90 1954, S 108—23 — Aus München Phil Diss
- 3760 **Schmitt**, Saladin Sh Drama und Bühne — ShJ 89 1953, S 18—34  
Rez ShQ 5 1954, S 116 (H T Price)
- 3761 — — — Sh Drama und Bühne — Duisburg 1953 33 S (Beiträge z Duisburger Theatergeschichte 1)
- 3762 **Schnack**, Sebastian Tele-vision bei Sh Eine aktuelle Zusammenstellung — Ldn, Zürich, Vienna Marti 1953 2 Bl (Masch-Schr)
- 3763 **Schneider**, Reinhold Über Dichter und Dichtung — Köln Olten Hegner 1953 346 S — Darin Sh S 133—41 Tod und Unsterblichkeit in Sh's Drama S 142—56
- 3764 **Schoell**, Frank L Deux études récentes sur Sh — EA 6 1953 S 28—34 — Zu 90 1658 und 90 1717
- 3764a **Schomburg**, Wolfgang Das Lyrische in Sh's Dramen — Kiel 1953 228 gez Bl (Masch-Schr) — Kiel, Phil Diss
- 3765 **Schopf**, Alfred Leitmotivische Thematik in Sh's Dramen — ShJ 90 1954 S 124—66

- 3766 — — — Leitmotivische Thematik in Sh's Historien (mit einem Ausblick auf die Tragödien) — München 1952 147 gez Bl (Masch-Schr) — München Phil Diss
- 3767 **Schroder**, Rudolf Alexander Zur Frage einer neuen Sh-Übersetzung — In Sh Tage 1954 (Bochum) S 13—19 — Vgl Nr 3779 u 91 2787
- 3768 **Schulz**, Herbert C A Sh haunt in Bucks? — ShQ 5 1954 S 177—78, 1 Taf
- 3769 **Schwamborn**, Heinrich Die Sh-Lektüre Ihre Bedeutung und ihre Möglichkeiten — NSpr 2 1953 S 494—501
- 3770 **Schwartzstein** Leonard The text of The Double Falsehood — NQ NS 1 1954, S 471—72
- 3771 **Sehrt**, Ernst Theodor Vergebung und Gnade bei Sh 1952 (91 2793)  
Rez MLN 70 1955 S 366—69 (O J Campbell)
- 3772 **Semper**, Isidore Joseph Sh and his Catholicizers — ShN 4 1954 S 6
- 3773 — — — Sh in pioneer Dubuque — ShQ 4 1953 S 105—06
- 3774 **Shakespeare** of an age and for all time The Yale Sh festival lectures Charles Tyler Prouty ed — Hamden Conn Shoe String Pr 1954 174 S
- 3775 **Shakespeare** on the stage 1928 — TLS Special autumn nr v 28 8 1953 S XXXII—XXXIV
- 3776 The **Shakespeare Folios** in the Cornell University Library — Ithaca NY 1954 16 S
- 3777 **Shakespeare Productions** in the United Kingdom 1951—1952 — ShS 6 1953 S 126—28, 7 1954 S 118—20
- 3778 **Shakespeare's Theater** the Globe playhouse — An educational film — Qu of film radio and television 8 1954 — Darin Jordan William E and Mildred R The shooting script, S 322—32 Williamson May Gordon The film in the classroom S 333—39, Adams John Cranford The film and scholarship S 340—49 Jordan William E and Mildred R Postproduction notes on the film S 350—55
- 3779 **Shakespeare-Tage** 1954 Schauspielhaus Bochum — Bochum 1954 32 S
- 3780 **Shapiro**, I A Publication dates before 1640 — TLS v 6 2 1953 S 96 — Dazu ibid A Nicoll u C J Sisson 20 2 1953, S 121
- 3781 **Sherbo**, Arthur Dr Johnson's Dictionary and Warburton's Sh — PQ 33 1954 S 94—96
- 3782 **Shield**, H A Links with Sh 11 — NQ 198 1953 S 280—82 405—06 — Forts v 90 1789 u 91 2805
- 3783 **Shuttleworth**, Bertram W J Lawrence a handlist — ThN 8 1954, S 52—54
- 3784 **Sisson**, Charles Jasper The Red Bull Company and the importunate widow — ShS 7 1954 S 57—68
- 3785 **Smith**, Charles J The effect of Sh's influence on Wordsworth's The Borderers — SP 50 1953, S 625—39
- 3786 **Smith**, Warren Dale The Elizabethan stage and Sh's entrance announcements — ShQ 4 1953, S 405—10
- 3787 — — — Stage business in Sh's dialogue — ShQ 4 1953 S 311—16

- 3788 **Soellner**, Rolf H 'Anima' and 'affectus' Theories of the emotions in sixteenth century grammar schools and their reflections in the works of Sh — DA 14 1954 S 351 — Ausz aus Diss Univ of Illinois
- 3789 — — — Sh and the Consolatio — NQ NS 1 1954 S 108—09
- 3790 **Spalding**, Kenneth Jay The philosophy of Sh — Oxf Ronald 1953 191 S Rez Aryan Path 24 1954 S 512—13 (D Hewlett) — Christian Century 70 1953 S 1454 u 1476 (W E Garrison) — Church Qu Rev 154 1953 S 494—96 (K Burton) — EA 7 1954 S 320 (M Poirier) — MGW v 24 9 1953, S 10—11 (H B Charlton) — MLN 69 1954 S 435 (K Muir) — NStN 46 1953 S 188 — Personalist 37 1954 S 431—32 (W H Davenport) — Qu Rev 291 1953 S 554—55 — ShJ 90 1954, S 337—38 (H Heuer) — ShQ 5 1954 S 111 (H T Price) — SR 62 1954 S 160—66 (C T Harrison) — TLS v 3 7 1953 S 428
- 3791 **Speaight**, Robert William Poel and the Elizabethan revival — Ldn Heinemann 1954 302 S  
Rez Books of the month 69 10 1954, S 6 — Engl 10 1954/55 S 150—51 (J Hall) — MdFr 322 1954 S 712 (J Vallette) — Month 118 1954, S 371—72 (H R Williamson) — NStN 48 1954 S 268—69 (T C Worsley), dazu ibid R Speaight S 296 — RHTh 7 1955, S 213—14 (R M Moudoues) — ShJ 91 1955 S 363—64 (R Stamm) — ShQ 6 1955, S 89—90 (Sir B Jackson) — Spect 6582 1954, S 235 (G Fay) — Tablet 204 1954 S 252—53 (B May) — TLS v 3 9 1954, S 551
- 3792 — — — William Poel innovator and restorer — ShN 4 1954 S 17
- 3793 **Spencer**, Terence Fair Greece sad relic Literary Panhellenism from Sh to Byron — Ldn Weidenfeld & Nicolson 1954 312 S  
Rez TLS v 14 5 1954, S 307
- 3794 **Sprague**, Arthur Colby Sh on the New York stage, 1953—1954 — ShQ 5 1954, S 311—15 3 Taf
- 3795 — — — Sh-n players and performances — Harvard UP 1953, Ldn Black 1954 VIII 222 S  
Rez Books abroad 28 1954 S 227 (C G Thayer) — Dalhousie Rev 33,3 1953 S XXXII—XXXIII (A R B) — MdFr 321 1954, S 730—31 (J Vallette) — Qu Journ of Speech 39 1953 S 372 (E J West) — ShQ 4 1953, S 469—70 (S Rosenfeld) — SRL v 10 10 1953, S 20 u 38 (G B Harrison) — ThN 8 1953/54 S 22 (G Devine) — TLS v 19 3 1954 S 180 — Virginia Qu Rev 30 1954 S XVI—XVII
- 3796 — — — The stage business in Sh's plays A postscript — Ldn 1954 35 S (The Society for Theatre Research Pamphlet Nr 3)  
Rez MLR 50 1955 S 364 (C J Sisson) — ShQ 6 1955 S 179—80 (W M Merchant)
- 3797 **Stahl**, Hannelore Eleonore Studien zum Problem der sprachlichen Neuschöpfungen bei Sh Die Suffixbildungen — o O 1953 231 gez Bl m zahlr Tab, mehr Bl m Tab u graph Darst (Masch-Schr-Dr) — Freiburg 1 Br, Phil Diss

- 3798 — — — Schöpferische Wortbildung bei Sh? — ShJ 90 1954 S 252—78
- 3799 **Stamm**, Rudolf Die moderne Sh-Forschung und das lebende Theater in England (Vortr) — Neue Schweizer Rundschau NF 22 1954/55, S 112—22  
Desgl Thalwil Schweizer Ges f Theaterkultur 1954 12 S
- 3800 — — — Sh's word scenery with some remarks on stage-history and the interpretation of his plays — Zurich St Gallen Polygr Verl 1954 34 S  
(Veröffentlichungen d Handels-Hochschule St Gallen Reihe B H 10)  
Rez Anglia 72 1954 S 486—87 (E Th Sehrt) — ShJ 90 1954, S 321—22 (H Heuer) — ThN 8 1954, S 96 (A C Sprague)
- 3801 **Steer**, Barbara D G Sh and Italy — NQ 198 1953, S 23
- 3802 **Stendhal** Rasin i Šekspir (Serbokroat v) Milan Predić — Beograd Novo pokolenje 1953 180 S
- 3803 **Stevens**, Martin Sh into puppets — Puppetry Journ 1954 May/June
- 3804 **Stewart**, Anna Bird Enter David Garrick — Philadelphia Lippincott 1951 IX 278 S
- 3805 **Stockelbach**, Lavonia The birds of Sh — Ldn Batsford 1954 XIV, 94 S
- 3806 **Stoll**, Elmer Edgar Intentions and instinct — MLQ 14 1953 S 375—412
- 3807 — — — Slander in drama — ShQ 4 1953 S 433—50 — Zu 89 388 u 91 2552
- 3808 **Stone**, M W Sh and the juvenile drama — ThN 8 1954, S 65—66
- 3809 **Stout**, A K Sh on the air in Australia — Qu of film radio and television 8 1954 S 269—72
- 3810 **Stroedel**, Wolfgang Aus dem Leben der Dt Sh-Ges im 90 Jahr ihres Bestehens — ShJ 90 1954 S 363—66
- 3811 — — — Bühnenbericht 1953 — ShJ 90 1954, S 290—94
- 3812 — — — Die Dt Sh-Ges 1952 bis 1953 — ShJ 89 1953 S 245—46
- 3813 — — — 90th anniversary celebration of the Dt Sh-Ges — ShQ 5 1954, S 317—22 1 Taf
- 3814 — — — 90 Jahre Dt Sh-Ges — In Sh-Tage 1954 (Bochum) S 1—8 — Vgl Nr 3779
- 3815 — — — 90-Jahr-Feier der Dt Sh-Ges Tagungen in Bochum und Weimar — April u Juni 1954 — ShJ 90 1954 S 367—69
- 3816 — — — Theaterschau — ShJ 89 1953, S 173—77
- 3817 **Strong**, Leonard Alfred George Sh and the psychologists — In Talking of Sh 1954 S 187—208 — Vgl Nr 3822
- 3818 **Studies in Shakespeare** Ed by Arthur D Matthews and Clark M Emery — Coral Gables Univ of Miami Pr 1953 152 S (Univ of Miami Publications in Engl and American literature 1)  
Rez ShQ 5 1954, S 120—21 (H T Price), 195—98 (F R Johnson)
- 3819 **Stull**, Joseph S Sh and Plutarch's Life of Pelopidas — NQ 198 1953 S 512—13
- 3820 **Suschnko**, Leo J Können die schlechten Quartos der Sh-Dramen abgekürzte Provinzfassungen sein? — Erlangen 1953 140 gez Bl (Masch-Schr) — Erlangen, Phil Diss

- 3821 **Swinney, D H** The Globe Playhouse of Hofstra College — Educational Theatre Journ 5 1953, March, S 1—11
- 3822 **Talking of Shakespeare** Ed by John Garrett — Ldn Hodder & Stoughton 1954 264 S  
Rez Fortnightly 1054 1954, S 283—84 (G W Horner) — John o'London's Weekly 63 1954, S 811 (D Hardman) — NSStN 48 1954, S 243 — ShJ 91 1955, S 323—24 (H Heuer) — Spect 6579 1954 S 152 (A Thwaite) — TLS v 3 9 1954, S 551
- 3823 **Taylor, E M M** Shelley and Sh — EC 3 1953, S 367—68
- 3824 **Thaler, Alwin** Sh and Milton once more — In SAMLA Studies in Milton Gainesville 1953 S 80—99
- 3825 **Thomas, Walther** In memoriam Horst Caspar — ShJ 89 1953 S 243—44
- 3826 **Tilley, Morris Palmer** A dictionary of the proverbs in England in the sixteenth and seventeenth centuries 1950 (90 1828)  
Rez ShJ 91 1955, S 312—13 (H Heuer)
- 3827 **Tillyard, Eustace** Mandeville Wetenhall Sh's historical cycle organism or compilation — SP 51 1954 S 34—39 — Dazu ibid Robert Adger Law Rejoinder, S 40—41 — Zu Nr 3637
- 3828 **Traversi, Derek** Sh the last phase — Ldn Hollis & Carter 1954, VII 272 S  
Rez MdFr 322 1954 S 713 (J Vallette) — MGW v 9 12 1954, S 10 (H B Charlton) — NSStN 48 1954, S 800 — ShQ 6 1955 S 127—28 (W T Hastings) — TLS v 18 3 1955 S 162
- 3829 **Trehern, E M** 'Dear they durst not' Notes on an Elizabethan commonplace — Engl 10 1954 S 59—60
- 3830 **Trewin, John Courtenay** Edith Evans an illustrated study of Dame Edith Evans' work — Ldn Rockliff 1954 116 S
- 3831 — — — The pictorial story of W Sh and Stratford-upon-Avon — Ldn Pitkin 1954 24 S (The pride of Britain)
- 3832 **Twiss, John** Sh's 'preying monsters' A discussion — NQ NS 1 1954, S 334—35
- 3833 **Tynan, Kenneth Alec Guinness** — Ldn Rockliff 1953 108 S  
Rez TLS v 20 11 1953, S 741
- 3834 **Valogne, Catherine Jean Vilar** — Paris Pr littéraires de France 1954 60 S (Les metteurs en scène 7)  
Rez RHTh 6 1954 S 315 (R M Moudouès)
- 3835 **Vandiver, Edward P** Simms's border romances and Sh — ShQ 5 1954, S 129—39
- 3836 **Victor, Walther** Sh Ausschnitt aus einem Porträt — Heute und morgen (Schwerin) 1953 S 665—71 — Ausz aus Nr 2958
- 3837 **Walker, Alice** Textual problems of the first folio Richard III, King Lear Troilus & Cressida, 2 Henry IV, Hamlet Othello — CUP 1953 VIII 170 S (Sh problems 7)  
Rez Dublin Rev 118 1954 S 226—28 (G B Harrison) — EA 7 1954 S 321—22 (A Koszul) — Engl 9 1952/53, S 220—21 (R A Foakes) — JEGP 53 1954, S 473—76 (G B Evans) — Libr 9

- 1954 S 63—65 (J M Nosworthy) — MLN 69 1954 S 436—38 (M A Shaaber) — MLR 49 1954 S 365—67 (P Edwards) — NQ 198 1953 S 454—55 — Papers of the Bibliogr Soc of America 48 1954 S 105—07 (J G McManaway) — ShJ 90 1954, S 324—26 (H Heuer) — ShQ 4 1953 S 481—84 (P Williams) 5 1954 S 112 (H T Price) — ShS 7 1954 S 152—53 (J G McManaway) — South Atlantic Qu 53 1954 S 272 (P Williams) — TLS v 24 7 1953, S 482
- 3838 **Walker**, Roy The problem of free will in Sh — Aryan Path 25 1954 S 3—7
- 3839 **Warner**, Alan Sh in the tropics An inaugural address, Univ of East Africa Kampala Uganda 1954 — OUP 1954 28 S  
Rez MLR 50 1955 S 567 (C J Sisson)
- 3840 **Watkin**, Edward Ingram Poets and mystics — Ldn Sheed & Ward 1954 IX 318 S — Darin üb Sh He wanted art  
Rez EA 7 1954 S 418—19 (R Ellrodt) — TLS v 3 1954 S 157
- 3841 **Watkins**, Leslie The story of Shs school 1853—1953 — Stratford upon-Avon Herald Pr 1953 VIII 60 S  
Rez ShJ 91 1955 S 315—16 (H Heuer)
- 3842 **Weilgart**, Wolfgang Sh psychognostic — Tokyo Hokuseido Pr 1952 VIII, 276 S (91 2873)  
Rez ShQ 6 1955, S 190 (L Babb)
- 3843 **Weisinger**, Herbert Tragedy and the paradox of the fortunate fall — Ldn Routledge 1953 300 S  
Rez SR 62 1954 S 319—28 (J A Bryant Outflying tragedy)
- 3844 **West**, Robert H Elizabethan belief in spirits and witchcraft — In Studies in Sh 1953 S 65—73 — Vgl Nr 3818
- 3845 **Westecker**, Wilhelm Die schöpferische Initiative Beobachtungen und Gedanken bei Kulturtagungen — Christ u Welt v 13 5 1954 S 7
- 3846 — — — Sh im schwarzen Revier — Christ u Welt v 29 4 1954, S 6
- 3847 **Wheelwright** Philip Philosophy of the threshold — SR 61 1953 S 56—75
- 3848 **Whitaker**, Virgil K Shs use of learning An inquiry into the growth of his mind and art — San Marino Calif Huntington Libr 1953 IX 366 S (Huntington Libr publications)  
Rez Cath Hist Rev 40 1954, S 371 (H E Cain) — ESt 36 1955 S 117—21 (H Nørgaard) — JEGP 53 1954 S 104—05 (D Bush) — MLN 69 1954 S 430—33 (M A Shaaber) — Qu Journ of Speech 40 1954 S 88 (N Magill) — RES 5 1954 S 413—14 (M C Bradbrook) — ShQ 5 1954 S 110 (H T Price) — ShS 8 1955, S 146—47 (I A Shapiro) — SR 62 1954, S 160—66 (C T Harrison) 63 1955 S 224—30 (L C Knights) — TLS v 23 10 1953, S 675 — YR 43 1953/54, S 121—25 (H Smith)
- 3849 **Whitehouse**, John Howard The boys of Sh — Birmingham Cornish 1953 30 S  
Rez ShQ 5 1954 S 113 (H T Price)



- 3850 **Wickert**, Maria Das Schattenmotiv bei Sh — *Anglia* 71 1953 S 274—309
- 3851 **Wickham**, Glynne Sh's 'small Latine and less Greeke' — In *Talking of Sh* 1954 S 209—230 — *Vgl* Nr 3822
- 3852 **Wiese**, Benno von Gestaltungen des Bosen in Sh's dramatischem Werk — *ShJ* 89 1953 S 51—71  
Rez *ShQ* 5 1954, S 117—18 (H T Price)
- 3853 **Willcock**, Gladys D Sh and Elizabethan English — *ShS* 7 1954, S 12—24
- 3854 **Williamson**, Audrey Old Vic drama A twelve years study of plays and players Forew by Sybil Thorndike 2 ed — *Ldn* Rodkliff 1953 XVII 228 S — *Vgl* 89 829
- 3855 **Willoughby**, Edwin Elliott A deadly edition of Sh (William Dodd) — *ShQ* 5 1954 S 351—57, 2 Taf
- 3856 **Wilson**, Edward M Family honour in the plays of Sh's predecessors and contemporaries — *Essays and Studies* NS 6 1953 S 19—40
- 3857 **Wilson**, Frank Percy Marlowe and the early Sh The Clark Lectures, Trinity College, Cambridge, 1951 — *Oxf* Clarendon Pr 1953 144 S  
Rez *Archiv* 190 1954, S 238—39 (F Wolcken) — *CR* 75 1953 S 138—40 (J Crow) — *EA* 7 1954, S 319 (M Poirier) — *MdFr* 318 1953 S 340—41 (J Vallette) — *MGW* v 16 4 1953 S 11 (H B Charlton) — *MLR* 49 1954 S 223—24 (E M W Tillyard) — *NStN* 45 1953, S 460—62 (J I M Stewart) — *RES* 5 1954, S 71—73 (P Ure) — *ShQ* 5 1954 S 113—14 (H T Price), S 179—86 (T M Parrott) — *Spect* 6531 1953 S 227 (P Henderson) — *TLS* v 17 4 1953, S 254 — *UTQ* 24 1954, S 102—05 (H S Wilson) — *Virginia Qu Rev* 30 1954 S XVI — *YR* 43 1953/54 S 121—25 (H Smith)
- 3858 **Wilson**, John Dover On editing Sh With special reference to the problems of Richard III — In *Talking of Sh* 1954 S 231—57 — *Vgl* Nr 3822
- 3859 — — — The new way with Sh's texts an introduction for lay readers I The foundations — *ShS* 7 1954, S 48—56
- 3860 — — — Sh der Mensch [The essential Sh, deutsch] Betrachtungen über Leben und Werk nach einem Portrat Dt v Franziska Meister — *Hamburg* v Schroder 1953 168 S  
Rez *Dt Rundschau* 80 1954 S 1207—08 (W Grothe)
- 3861 **Wood**, Roger and Mary **Clarke** Sh at the Old Vic Hamlet All's Well that Ends Well King John Twelfth Night, Coriolanus, The Tempest — *Ldn* Black 1954 XX, 76 S  
Rez *ShJ* 91 1955, S 322—23 (H Heuer)
- 3862 **Worsley**, Thomas Cuthbert From Belmont to Forres — *NStN* 45 1953, S 367
- 3863 — — — Stratford — *NStN* 47 1954 S 400 u 402
- 3864 **Zandvoort**, Reinard Willem Collected papers A selection of notes and articles originally publ in *English Studies* and other journals — *Groningen* Wolters 1954 VIII, 186 S (*Groningen Studies in English* 5)

## VI INDEX

Enthält die Namen der Verfasser usw. der Abt I—IV aus Abt V die alphabetisch nach Verf. geordnet ist nur der Mitarbeiter Herausgeber Bearbeiter Rezensenten Übersetzer und Illustratoren

**Abend**, M 3017 — **Adams**, H H 3087 — **Adams**, J C 3778 — **Alexander**, P 2943 3539 — **Allen**, D 3361 — **Allen**, D C 3018 — **Altick**, R D 3019 — **Alva**, R 3134 — **Anderson**, D M 3157 — **Anderson**, M 3128 3308a — **Angus**, W 2927 — **Anikst**, A 2898 — **Arbman**, S 3192 — **Arnold**, A 3404 3513 — **Arnold**, P 3252 3435 3663 — **Arthos**, J 3302 3410 — **Avery**, E L 3650 — **Axelrad**, A J 3539 3708 — **Axelrad**, M 3447a — **Aylward**, J D 3020

**Babb**, L 3842 — **Babcock**, W 3193 — **Babler**, O F 3020 — **Badel**, A 3334 — **Baker**, D C 2927 — **Baldini**, G 2899 3086 3088 3217 3309—10 3751 — **Baldwin**, T W 2934 — **Balser**, K 2947 — **Barbour**, T 3178 — **Barnet**, S 3416 — **Barthes**, R 3312 — **Bateson**, F W 3365 3625 — **Baum**, B 3387 — **Beck**, S 3417 — **Belinski**, V G 3021 — **Bennett**, J W 3022 — **Bennett**, R 3420 — **Bentley**, G E 3539 — **Bergel**, L 3756 — **Bergemann**, O 3158 — **Bergin**, T G 2936 — **Berkeley**, D S 2970 — **Bernhard**, A 3155 — **Berwinka**, K 3242 — **Blair**, F G 3244 — **Blanco**, J E 2971 **Blayne**, G H 3439 — **Blissett**, W 2927 — **Bloom**, C 3334 — **Bluestone**, M 3253 — **Boas**, F S 2928 3050 3502 3548 — **Bodenstedt**, F 2946 — **Boehlich**, W 3023 — **Bohannon**, L 3024 — **Bonjour**, A 3025 — **Bonnard**, G A 3396 — **Boughner**, D C 3089 — **Bouten**, J 2952 — **Bowers**, F 2955 3026 3539 — **Bowers**, R H 3022 — **Boyce**, B 3339 — **Bradbrook**, F W 2972 — **Bradbrook**, M C 2900—02 3518 3577 3848 — **Braddy**, H 3110 — **Bradner**, L 3469 **Bräker**, U 3668 — **Brandstaetter**, R 3014 3232 3330 — **Braun**, F 3194 — **Brennecke**, E 3282 — **Brewer**, D S 3533 — **Brook**, P 2981 — **Brown**, I 2932 3650 — **Brown**, J R 2928 2934 3305 3410 — **Brown**, P 3187 — **Brown**, P W F 3504 — **Browning**, D C 2960 — **Bruce**, D H 3418 — **Brunner**, K 2922 3756 — **Bryant**, J A 3090 3843 — **Bryce**, J C 3708 — **Buchwald**, R 2947 — **Buck**, E 3283 — **Burchell**, S C 2936 — **Burke**, K 3135 — **Burell**, M D 3195 — **Burton**, K 3790 — **Burton**, R 3006 — **Busch**, K Th 3363 — **Bush**, D 3848 — **Butcher**, P 3301 — **Buxton**, J 3502 — **Byles**, A T P 3527 — **Byrne**, M St C 3420 3590

**Cain**, H E 3848 — **Cajander**, P 2949 — **Caldwell**, J R 3366 — **Camden**, C 3708 — **Campbell**, J J 3410 — **Campbell**, O J 2927 3405 3771 — **Carrère**, F 3284 — **Carrington**, N T 3000 3027 — **Carter**, F A 2963 — **Carthaios**, C 3131 — **Cassidy**, F G 3630 — **Cauthen**, I B 2930 3005 3248 3313 3709 — **Cernuda**, L 3403 — **Chancerel**, L 3062 — **Chapman**, R 3731 — **Charlton**, H B 2927 3050 3420 3612 3626 3731 3790 3828 3857 — **Chester**, A G 2897 — **Chiarini**, G 3335 — **Chillemi**, G 3028 — **Claeysens**, A E 3091 — **Clark**, W G 2940—42 — **Clarke**, M 3861 — **Clemen**, W 2922 3306 3331 3539 — **Coghill**, N 3029 — **Cohen**, S J 3253a — **Collin**, C 3230a — **Collins**, C 3196 — **Combella**, C R B 3410 — **Connes**, G 3635 — **Cook**, A 3218 — **Cooney**, T E 2938 — **Cooper**, B 3644 — **Cooper**,

J P 3694 — Cope, J I 3628 — Copi, J M 3653 — Costa, B 3136 — Cox, R G 3548 3626 — Craig, H 2903 3030 3197 3388 3628 — Craik, T W 3272 — Crane, M 3038 3548 3697 — Cranfill, T M 3418 — Crocker, L G 3031 — Crommelynck, F 3241 — Crow, J 2928 2932 2961 3221 3857 — Crutwell, P 2928 3367 — Cunningham, H 2928

Dali, S 2981 — Danks, K B 3198 3233 3504 3559 3568 — Davenport, A 3032 3092 3159 3368 — Davenport, W H 3790 — Davie, D 3221 3644 — Davies, W R 3572—73 — Davril, R E 3423 — Davy, J 3337 — Devine, G 3795 — Devlin, C 3612 — Dobrée, B 3221 — Dobson, E J 3710 — Dodd, E F 2964 2986 — Donnelly, J 3160 — Doran, M 2927 3577 — Downer, A S 3033 — Doyle, T L 3333 — Draper, J W 3093 3219 3708 — Drew, A P 3034 — Ducis, J F 3010 — Duckles, V 3419 — Duvignaud, J 3314 — Dyming, C A 3035 — Dzieduszycki, W 3285

Eagle, R L 3037 3467 — Eaton, W P 3619 — Eccles, M 3710 — Edwards, P 3305 3410 3837 — Eisner, D 3315 — Ek, S 2911 3055 — Elason, N E 3630 — Eliot, T S 3548 — Elliott, G R 3286 — Ellis-Fermor, U 2928 3518 — Ellrodt, R 3840 — Elmen, P 3369 — Emery, C M 3818 — Empson, W 3036 3050 3062 3094 3286 3365 3420 — Enright, D J 2992 — Erpenbeck, F 2958 — Evans, B I 2927 2939 — Evans, G B 2939 3037 3095 3121 3837 — Eylau, H U 3287

Farjeon, H 2932 — Fay, G 3791 — Feldman, A B 3288 — Feldman, H 3137 — Feraud, P 2966 — Ferguson, F A 3308a — Fergusson, F 2990 — Ferretti, G C 3751 — Flatter, R 2926 2945 3405 — Florenne, Y 3663 — Foakes, R A 3138 3286 3305 3548 3731 3837 — Fort, J B 3286 3663 3731 — Fox, C O 3096 3316 3370—71 3541 — Fraser, R A 3179 — Freedley, G 2962 — Freiligrath, F 2946 — Freund, P 3038 — Fricker, R 2904 — Friederich, W P 3469 3701 — Fucilla, J G 3469 — Furse, R 3006 — Fuß, K 2989

Galbraith, V H 3317 — Galinsky, H 3605 — Gardner, S 3454 — Garrett, J 3822 — Garrison, W E 3790 — Gielgud, J 3127 — Gilbert, A H 3111 3734 — Gillies, A 3699 3720 — Gilman, A 2993 — Glaser, H 3039 — Glover, A S B 3332 — Goethe, J W 3668 — Goldsmith, R H 2987 — Gordon, D J 3731 — Gosh, J C 3502 — Graham, C B 3234 — Green, A J 3040 — Greenawalt, L 3188 — Greene, G 3199 — Greenfield, S B 3180 — Greenfield, T N 3161 3381 — Greer, C A 3097—3100 3112 3318 — Greg, W W 2928 3400 3420 — Gribble, D R 3200 — Griffin, A V 3041 3138a 3361 — Grothe, W 3860 — Gunther, A 3612 — Gubert, A 3663 — Guidi, A 3124 — Guinness, A 3187 — Gunn, T 2927 2939 3576 — Guthrie, T 2933 — Gwynn, F L 3042

Hagberg, K A 3016 — Hall, J 3791 — Hamilton, G 3548 — Hammerle, K 3254—56 — Hansen, J K 2965 — Harbage, A 2982 3420 3590 3594 3612 — Harding, D 2936 — Harding, R 3127 — Hardman, D 2927—28 2939 3612 3822 — Harris, B 3695 — Harrison, C T 3628 3644 3790 3848 — Harrison, G B 2927 2933 2935 2943a 2960 3121 3539 3548 3577 3590 3612 3653 3795 3837 — Harrison, J L 3220 — Hartmann, S 3190 — Hartnoll,

P 3614 — **Hasenclever**, W 3459 — **Hastings**, W T 2928 2939 3121 3420 3502 3518 3605 3828 — **Haywood**, C 3532 — **Haywood**, R M 3139 — **Heffner**, H 3454 — **Heilman**, R B 3289 — **Hellman**, C D 3708 — **Heltzel**, V B 3469 — **Henderson**, A 3340 — **Henderson**, P 3857 — **Henninger**, S K 3257 — **Hennings**, E 3043 — **Henshaw**, T 2968 — **Herbert**, T W 3101 — **Herrick**, M T 3423 3518 — **Heuer**, H 2905 2922 2928 2933—36 2939 2947 3050 3306 3356 3389 3406 3495 3502 3518 3534 3539 3614 3630 3644 3652 3661 3694 3702 3709—10 3720 3731 3750 3758 3790 3800 3822 3826 3837 3841 3861 — **Heuschele**, O 3389a — **Hewlett**, D 3790 — **Heydrick**, B A 3185 — **Hightet**, G 3372 — **Hill**, A A 3630 — **Hillebrand**, H N 2934 — **Hinman**, C 3341 — **Hochberger**, S 3188 — **Hodges**, C W 3594 — **Hoenninger**, D 3502 — **Hoepfner**, T C 3044 3162 — **Hoffman**, M D 3333 — **Hogan**, J J 2929 — **Holden**, W P 2936 — **Holl**, K 3290 — **Holme**, T 3455 — **Holmes**, M 2973 — **Holzknicht**, K J 3751 — **Honigmann**, E A J 2928 3305 — **Horn**, F H 3018 — **Horner**, G W 3454 3822 — **Hosley**, R 2936 3342—44 — **Hostos**, E M de 3045 — **Hotson**, L 3420 — **Houghton**, R E C 2931 — **Houseman**, J 3140—42 — **Howard**, L 3319 — **Howarth**, R G 3046 — **Huber**, K 3345 — **Hubler**, E 2937 — **Hubner**, H 3362 — **Hunnerkopf**, R 3229 — **Huges**, H 3230 — **Hulme**, H 2939 3630 — **Hunter**, G K 2994 3102 3286 3373

**Jackson**, B 3118 3791 — **Jackson**, J L 2927 — **Jacob** G 2912 — **Jacquot**, J 3447a — **Janaro**, R P 3047 — **Jaspers**, K 3048 — **Jastrzebiec-Koslowski**, C 3395 — **Jazayery**, M A 3163 — **Jekels**, L 3201 — **Jenkins**, H 2906 2939 3221 — **Jlyn**, E K 3049 — **Johnson**, E 3731 — **Johnson**, F R 3628 3818 — **Johnson**, S F 2927 3756 — **Jongsma**, P A 2952 — **Joos**, K L 3245 — **Jordan**, M R 3778 — **Jordan**, W E 3778 — **Jorgensen**, P A 3273 3418 — **Joseph**, B L 2907 3050 3590 — **Isham**, G 3164 — **Juchhoff**, R 2912

**Kane**, R J 3001 3303 — **Kašikovic**, T 3021 — **Kaufman**, H A 2936 3421 3423 — **Keirce**, W F 3113 — **Kemball-Cook**, B H 2931 — **Kerman**, J 3291 — **Kermode**, F 2927—28 — **Kernan**, A B 3119 — **Kernell**, Y 3192 — **Kernodle**, G R 3590 — **Kerst**, H 2966 — **Kindervater**, J W 2908 — **King**, S K 3304 — **Kirchner**, G 3320 — **Kirk**, R 3706 — **Klingmuller**, G 3258 — **Knight**, A 3346 — **Knight**, G W 3625—26 — **Knights**, L C 3143 3848 — **Kocher**, P H 3202 — **Koegler**, H 3246 — **Kökeritz**, H 2936 2938 — **Kolodun**, I 3259 — **Koneski**, B 3279 — **Konewka**, P 3250 — **Koszul**, A 2927—28 2981 3306 3489 3539 3837 — **Kramp**, K 3038 3483 — **Krog**, F 3250 — **Krumpelmann**, J T 3699 — **Kuczynski**, J 2958 — **Kuhl**, E P 3051

**Lalou**, R 3663 — **Lamb**, C 2965—66 — **Lamb**, M 2965—66 — **Lambin**, G 2927 2939 2960 3221 3420 3612 3661 3663 — **Lancaster**, H C 3010 — **Lapin**, B 3360 — **Lascelles**, M 3221 — **Law**, R A 2934 3120 3163 3534 3639 3827 — **Leavis**, F R 3576 — **Leclerc**, H 3590 3595 — **Leech**, C 2909 2928 2967 3103 3286 3342 3534 3578 3605 3708 — **Lefranc**, P 3203 — **Legouis**, E 3165 — **Legouis**, P 2980 — **Lehner**, F 3062 — **Lehnert**, M 3667 3699 — **Leibrich**, L 3701 — **Lembcke**, E 2944 — **Levin**, H 3567 — **Lewis**, A 3347 — **Lievsay**, J L 3715 — **Linneballe**, P 3052 — **Liou**, F

3053 — Litten, H W 3260—61 — Lo-Bue, F 3687 — Lodovici, C V 2991  
3277 3386 3415 3434 — Long, J H 3412 3417 — Lubbock, R 3612 —  
Lüdeke, H 2927 — Lüthi, M 3756 — Lythe, S G E 3054

Maas, P 3355 — McAvoy, W C 3577 — MacCarthy, D 3055 3235 3262  
3292 — Macdonald, G 3572—73 — McManaway, J G 2910 2932 3187  
3249 3334 3390 3420 3837 — McNeal, T H 3274 — McNeir, W F 3348  
3484 — Madariaga, S de 3056—57 3181 — Magill, N 2927 3848 — Maine,  
G F 2956 — Marder, L 2923 — Maršak, S 2951 — Marshall, A 3455 —  
Masson, D I 3374 — Matthews, A D 3818 — Maurer, K W 3720 —  
Maxwell, J C 2928 2997 3114—15 3204 3397 — May, A A 3185 — May,  
B 3791 — May, F 3222 — Mayer, H 3668 — Mayoux, J J 3337 3663 —  
Meister, F 3860 — Merchant, W M 2995 3796 — Meyer, G W 3407 —  
Michie, J 3502 — Mikami, J 2950 3012 — Miller, R P 3430 — Mitchell,  
Y 3166 — Mohring, H 3422 — Mohrhenn, A 3058 — Molin, N 2911 3016  
— Money, J 3293 — Monnier, A 2974 — Montgomery, R F 3247 — Mot-  
terle, L 3338 — Moudoues, R M 3791 3834 — Muir, K 2928 2934 2936  
2939 2996—97 3004 3263—64 3286 3294—95 3305 3398 3429 3539 3639  
3661 3731 3790 — Mummendey, R 2912 — Munro, J 3375 — Murphy, R  
3548 — Murry, J M 3060 — Myklestad, J M 3230a

Nagarajan, S 3223 — Nair, M R 3278 — Nakano, Y 2950 — Nathan, N  
3059 3144—45 3205 — Nedic, B 2969 — Neri, N 3231 — Nicoll, A 2927  
3590 3780 — Nørgaard, H 3848 — Nolan, E F 3206 — Noli, F S 3008  
3129 — Norman, S 3060 — Nosworthy, J M 2927 3410 3837 — Nowotny,  
W M T 2928 2939 3408

Obertello, A 3132 — Obey, A 3337 — O'Connell, R L 3321 — O'Connor,  
U 3050 — O'Donnell, N F 3061 — Østerberg, V 3009 — Ognjanov-Rizor,  
L 3275 — O'Neill, E 3185 — Oppel, H 3102 3117 3306 3391 3516 3693 —  
Oras, A 3125 3688 — Orłowski, P 3023 — Owen, L J 3322

Pafford, J H P 3436 — Pandurović, S 3311 — Paris, J 2913 2959 3062—63  
— Parr, J 3167 — Parrott, T M 2928 2937 3168 3857 — Parsons, H 3146  
3207—09 3248 — Partridge, A C 3431 3576 — Pasinetti, P M 3147 —  
Pasternak, B 2951 — Patrick, J M 3064 — Pattison, B 2939 — Paulsen,  
W 3720 — Pearce, T M 2975 — Pearson, N H 2976 — Pendry, E D  
3577 — Perry, T A 3427—28 — Peschmann, H 3644 — Peterson, D L  
3376 — Pettet, E C 3154 — Peyre, H 3493 — Phares, R 3065 — Phillips,  
G L 3002 — Phillips, G W 3377 — Phillips, J E 3148 — Pilowski, P  
3222 — Pochmann, H A 3720 — Poirier, M 3423 3548 3577 3626 3680  
3790 3857 — Polak, L 3699 — Polanyi, K 3066 — Pope, W B 3010 —  
Port, E 3067 — Potts, A F 3409 — Praz, M 2914 3751 — Predić, M 3802  
— Presson, R K 3410 — Price, H T 2915 2922 2927—28 2934 2981 3094  
3125 3221 3289 3306 3406 3410 3480 3529 3539 3546 3548 3590 3630  
3637 3680 3700 3710 3731 3756 3760 3790 3818 3837 3848—49 3852 3857  
— Price, L M 2916 3699 — Prouty, C T 2936 2938 3121 3774 — Prudhom-  
meaux, A 3663 — Purdom, C B 3607 — Putney, R 3432

Quinlan, M J 3068

Radbruch, G 3224 — Raevenbusch, R M S van den 3128a — Rang, B 3378 — Rang, F C 3378 — Raphael, D D 3169 — Rebora, P 3323 3357 — Redgrave, M 3747 — Rees, J 2977 3122 — Reese, M M 3534 — Reinking, K F 2947 — Reitz, H 3756 — Renan, E 3392 — Reymes, W 3423 — Reynolds, G F 3590 — Ribner, I 2927 2998 3116 3210 — Richardson, A D 3123 — Ridley, M R 2928 — Rinehart, K 3170 — Ringler, W 3182 — Roberts, D K 2953 — Rodway, A E 3567 3625 — Roesen, B 3183 — Rollins, H E 2934 — Rosati, S 2999 — Roselli, J 2932 — Rosenberg, M 3296—97 — Rosenfeld, S 3795 — Rosier, J L 3171 — Rossi, A 3356 — Rossiter, A P 3050 3221 3268 — Rostand, E 3333 — Rotas, B 3011 3402 — Roth, C 3332 — Rougemont, D de 3069 — Rubow, P V 3172 — Rüegg, A 3393 — Ruppel, K H 3265

Salgado, G 3625 — Salter, E G 3709 — Salter, K W 3173 — Salyer, S 3578 — San Martin, E 3364 — Sascutéanu, H 2966 — Sauddek, E A 3281 — Saurel, R 2959 — Scawen, W 3050 3221 3590 — Štěpkina-Kupernik, T L 2951 — Schaller, R 3156 — Schanzer, E 2978 3149 — Schiller, F v 3189 3276 — Schirmer, W F 3699 — Schlegel, A W v 2946—48 3329 — Schlegel, J E 3668 — Schneider, H 3720 — Schoff, F G 3070 3211 — Schreiber, F R 3071 — Schroder, R A 3385 3411 — Schucking, L L 3720 — Schulze, F W 3757 — Schutt, J H 3186 — Schutte, W M 3104 — Scott, J D 2960—61 — Scouten, A H 3695 — Secchi, N 3423 — Sehr, E Th 3221 3306 3410 3800 — Semper, I J 3072 — Senéchaud, M 3350 — Seronsy, C C 2988 3105 — Shaaber, M A 2897 2934 2939 3539 3837 3848 — Shackford, J B 3237 — Shanmugan, M K 3308 — Shapiro, I A 3590 3653 3848 — Shedd, R G 2927 3225 — Sherbo, A 3073 3677 — Siegel, P N 3226 3238 3266 3298 3577 — Silva Ramos, E da 3358 — Simic, Ž 3311 — Simiot, B 3324 — Simon, H W 3359 — Simon, J 3631 — Sisson, C J 2922 2936 2939 3306 3780 3796 3839 — Siwicka, Z 3133 — Smith, C 3392 — Smith, H 3539 3548 3630 3848 3857 — Smith, W D 3117 3150 — Soellner, R 3306 — Southern, A C 3424 — Sparnaay, H 3720 — Speaight, R 3299 3394 3420 3791 — Spencer, T 2939 3267 3399 — Sprague, A C 3106 3614 3800 — Spring, J E 3382 — Squarzina, L 3013 — Stamm, R 2922 3420 3501 3590 3791 — Stanley, E G 3710 — Starcke, V 3074 — Sternfeld, F W 3412 — Stevenson, B E 2962 — Stevenson, D L 3075 — Stewart, J I M 2932 2938 3420 3612 3857 — Stirling, B 3212 — Stockum, T C van 3720 — Stoll, E E 3107 — Stone, G W 3695 — Stone, W B 3379 — Straumann, H 3306 — Strix 3268 — Stroedel, W 2945 3189 3276 3522 3569 — Stuart, D M 3643 — Stuart, I 3007 — Styles, P 3552 — Sumardjo, T 3191 — Sundby, B 3630 — Sunesen, B 3076 — Swander, H D 3003 — Swart, J 3539 — Sydow, K 2957

Talbert, E W 2917 — Tarnawski, W 3015 — Taupin, R 3077—78 — Telfer, R S 2937 — Tetauer, F 3271 — Thaler, A 3227 — Thayer, C G 3433 3795 — Thomas, S 2901 2918 2936 — Thorndike, S 3854 — Thurmann, E 2908 — Thwaite, A 3612 3822 — Tieck, L 2946—48 — Tigerschild, B 3380 — Tillyard, E M W 3857 — Titherley, A W 2954 — Tolbert, J M 3307 — Tompkins, J M S 3695 — Traversi, D A 3174 3413 — Trewin, J C 3614 — Trienens, R J 3079 3437

**Uhler, J E** 3151 — **Uhlig, H** 3023 3688 — **Ultsch, E** 2985 — **Ure, P** 3325—26 3857

**Vallette, J** 2919 2927—28 2932 2939 2959—60 3050 3062 3080 3420 3502 3539 3576 3590 3644 3731 3791 3795 3828 3857 — **Vanderhoof, M B** 3010 — **Vandiver, E P** 3184 3734 — **Venable, E** 3081 — **Venezky, A s** Griffin A V — **Vergani, O** 3082 — **Victor, W** 2958 — **Viebrock, H** 3702 — **Vitaly, G** 3383

**Wadsworth, F** 3175 — **Waggoner, G R** 3108 — **Wain, J** 3548 3644 3731 — **Waith, E M** 2936 3213 — **Waldron, J** 3083 — **Walker, A** 2928 2934 3109 — **Walker, R** 2977 3126 3152 3214 3221 3351 3502 — **Walter, J H** 2928 — **Wassermann, F M** 3688 — **Wasserthal-Zuccari, L** 3670 — **Waterhouse, G** 3720 — **Wayne, P** 2931 — **Webster, M** 2955 — **Wedgwood, C V** 3420 — **Weightman, J G** 3084 3269 — **Weisinger, H** 3300 — **Wells, W** 2917 — **Wentersdorf, K** 3384 — **West, E J** 2928 3286 3795 — **Wheeler, C B** 3365 — **Whitaker, V K** 3050 — **Whitehall, H** 3630 — **Wilkie, R F** 3720 — **Wilkins, E H** 3352 — **Wilkins, G** 3305 — **Williams, C** 3425 — **Williams, F B** 2928 — **Williams, P** 2920 2934 3176 3353 3539 3578 3630 3837 — **Williams, W D** 3688 — **Williamson, H R** 3791 — **Williamson, M G** 3778 — **Willink, H** 3268 — **Willoughby, E E** 3418 — **Wilson, E C** 2928 — **Wilson, H S** 3221 3228 3857 — **Wilson, J** 3672 — **Wilson, J D** 2924 2930 3094 3221 — **Withington, R** 3085 — **Wolcken, F** 2962 3857 — **Woerner, K H** 3270 — **Woods, C B** 3650 3720 — **Worsley, T C** 2979 3177 3215 3239 3327 3414 3426 3597—98 3791 — **Wright, W A** 2940—42

**Yaggi, E** 3354 — **York, E C** 3401

**Zandvoort, R W** 2928 3153 3216 3240 — **Zeisler, E B** 3301 — **Zeynek, Th v** 3130 3251 3336 — **Živojinović, V** 2969 — **Župančić, O** 2984

# DIE BIBLIOTHEK DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

HEINZ PFLAUME

Die Schaffung einer Shakespeare-Bibliothek „welche nach und nach sämtliche Hilfsmittel zum Shakespeare-Studium an einem Orte vereinigt“, sie wird bereits in einem der Gründung der Deutschen Shakespeare Gesellschaft im Jahre 1864 vorausgehenden Aufruf von Franz Dingelstedt als eine jener Aufgaben genannt, die der neuen Gesellschaft im Rahmen ihrer Arbeit für die Kenntnis und Pflege Shakespeares gestellt sind. Als dann die Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vollzogen ist, tritt die Shakespeare-Bibliothek — das geht aus den nunmehr beschlossenen Satzungen der Gesellschaft hervor — in die Reihe der der Hauptaufgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft dienenden Einrichtungen, vornehmlich der Hauptversammlung und des Jahrbuches. In der Geburtsstunde der Shakespeare-Gesellschaft wird gleichzeitig der Grundstein der Bibliothek gelegt, als Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar, die erste Protektorin der Shakespeare-Gesellschaft 500 Taler, vor allem für Bibliothekszwecke bestimmt, zur Verfügung stellt. Als erstes Buch geht eine deutsche Bearbeitung von *Der Widerspenstigen Zähmung* aus dem Jahre 1672 ein mit dem Titel *Kunst über alle Künste Ein bos Weib gut zu machen*, ein Geschenk des Neuherausgebers Reinhold Köhler (1864).

Reinhold Köhler ist es auch, der als erster die bibliothekarische Betreuung der neuen Sammlung übernimmt, die vom ersten Tage an in den Räumen der damals Großherzoglichen Bibliothek in Weimar untergebracht wird. Als Mitbegründer mit dem Leben der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft während der ersten Jahrzehnte eng verbunden widmet der Bibliothekar der Weimarer Bibliothek, der ihr später als Oberbibliothekar vorsteht, während nahezu dreißig Jahren seine Arbeitskraft dem Aufbau der Shakespeare-Bibliothek, ein feinsinniger, vielseitiger Gelehrter, dem nicht nur Shakespeare und neuere Sprachen vertraut sind, der auch auf dem Gebiet der klassischen und orientalischen Philologie zu Hause ist und als Volkskundler einen guten Ruf genießt. Wissenschaftliche Arbeit großzügig fordernd, dabei im Bemühen um das Werk anderer bescheiden zurücktretend, erweist er sich auch in diesem Amt als Träger bester bibliothekarischer Eigenschaften.

Bescheiden sind die Anfänge unserer Bibliothek und spärlich fließen in den ersten Jahren die Quellen der Vermehrung. Wie kann das aber auch anders



sein wenn nur 130 Mitglieder vorhanden sind, deren jedes im Jahr drei Taler zahlt, für die es dazu noch die Lieferung des Jahrbuches erwartet? Immerhin erscheint im Jahre 1868 erstmalig ein gedrucktes Zugangsverzeichnis das 17 Werke nennt und für eine ganze Reihe von Jahren laufende, im „Shakespeare-Jahrbuch“ enthaltene Fortsetzungen findet 1871 legt Reinhold Köhler der jetzt gemäß einer 1868 beschlossenen Statutenänderung kraft seines bibliothekarischen Amtes nunmehr dem Vorstand der Gesellschaft angehört, den ersten 22 Druckseiten umfassenden Katalog der Shakespeare-Bibliothek vor Mit seiner Gliederung in fünf Abteilungen zeigt er bereits den auch für nachfolgende Veröffentlichungen und die Aufstellung des Buchbestandes maßgeblichen und später lediglich durch zusätzliche Sachgruppen ergänzten Grundriß, der eine Einteilung erkennen läßt in 1 Ausgaben sämtlicher und einzelner Werke Shakespeares 2 Übersetzungen und Bearbeitungen von Werken des Dichters — hier werden bereits solche in deutscher friesischer dänischer, französischer, italienischer spanischer, neugriechischer, polnischer und finnischer Sprache genannt —, 3 Shakespeariana, 4 Geschichte des englischen Dramas Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares, 5 Wörterbücher

Die Klagen über den zu geringen Zugang der Bibliothek über den zu hohen Preis der englischen Bücher, der manche Erwerbung unmöglich mache verbunden mit dem Hinweis auf den dringend notwendigen Ausbau der Bibliothek, da die anderwärtige Benutzung von Shakespeare-Literatur besonders dem nicht sehr bemittelten Gelehrten oft unmöglich sei, sie verstummen allmählich Eine Wendung zum Besseren ist inzwischen eingetreten Wird doch die Bibliothek, die 1868 noch einen Bestand von 300 Bänden aufzuweisen hat 1873 bei einem Bestand von 500 Bänden — man wendet jetzt 250—300 Mark für den Neuzugang auf — von Hermann Ulrich bereits als eine der reichhaltigsten Shakespeare-Bibliotheken in Deutschland bezeichnet Wenige Jahre später nennt sie Freiherr von Loen „die ansehnlichste auf dem Kontinent“ und „jedenfalls die bedeutendste in Deutschland“ Eine Einschätzung, die unzweifelhaft nicht auf der Zahl, sondern dem Wert und der Eigenart der gesammelten Shakespeare-Literatur beruht, unter deren Zugängen unter Reinhold Köhler vor allem zu nennen sind Stauntons 1864 erschienene photolithographierte Ausgabe der *First Folio Edition* von 1623 — ein Geschenk der Großherzogin Sophie —, eine nach dem damaligen Stand nahezu vollständige Sammlung polnischer Shakespeare-Übersetzungen — nebst dazugehöriger Literatur überreicht von einem Warschauer Bankier Kronenberg —, eine originelle Sammlung von Tisch- Speise-, Wein- und Tanzkarten, mit Zitaten und bildlichen Darstellungen aus Shakespeares Werken versehen — Geschenk eines Stettiner Stadtrates E Bock —, schwedische Shakespeare-Übersetzungen

und schließlich Shakespeare-Literatur aus dem Nachlaß des Berliner Bibliothekars Theodor Bruns, von dem die Bibliothek auch Shakespeare-Manuskripte übernimmt

1876 erscheint ein neuer, jetzt 35 Druckseiten umfassender Bibliothekskatalog, bearbeitet von Reinhold Köhler der Shakespeare-Übersetzungen in bereits funfzehn Sprachen darunter in Kymrisch und Hebräisch aufweist Sechs Jahre später folgt ihm — wiederum unter der Autorschaft Köhlers — ein neuer *Gesamt-Katalog* zusammen mit dem Register des Jahrbuches „das sicherste Zeugnis von der Tätigkeit unserer Gesellschaft“, um mit Freiherrn von Loen zu sprechen 1889 legt Reinhold Köhler nochmals einen Bibliothekskatalog vor, der jetzt 42 Seiten stark ist Erstmals wird jetzt auch in diesen Jahren auf die vielfache Benutzung der Bibliothek hingewiesen, die für 1885 als besonders stark bezeichnet wird — leider werden keine Zahlenangaben gemacht Das Bewußtsein, eine wohlfundierte und auf dem laufenden gehaltene Shakespeare Sammlung zu besitzen ist jetzt bereits so stark daß man, als 1879 die Shakespeare-Bibliothek in Birmingham mit 7000 Bänden ein Raub der Flammen wird umgehend einen Aufruf erläßt, Shakespeare-Literatur dieser Bibliothek, „deren Stifter und Leiter durch viele Bande gegenseitiger Freundschaft und aufopfernder Gefälligkeit mit uns vereint sind“, zu überlassen Bereits drei Monate nach dem Brand sind 200 Bände für diese englische Shakespeare-Sammlung zusammengekommen die fünf Jahre später ihren früheren Umfang nahezu wieder erreicht hat

Als Reinhold Köhler, bereits im Rahmen der Funfundzwanzigjahrfeier der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft mit Friedrich August Leos ehrenden Worten bedankt im Jahre 1892 stirbt, stellt die Shakespeare-Bibliothek einen Wert von 5700 Mark dar — eine Summe, in die jedoch die zahlreichen Geschenke noch nicht eingeschlossen sind Nach einem kurzen Interim das sich dadurch dokumentiert, daß das Zugangsverzeichnis 1892/93 von dem Bibliothekssekretär A Sträubing unterzeichnet ist, wird Paul von Bojanowski Köhlers Nachfolger Über zwei Jahrzehnte betreut Bojanowski — auch er einer der Mitbegründer der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft — als fruchtbarer Publizist bekannt und geschätzt, als Oberbibliothekar an der Spitze der Weimarer Bibliothek stehend, die Shakespeare-Bibliothek 1894 erscheint von seiner Hand ein neuer Bibliothekskatalog mit nur wenig vergrößertem Umfang Einen beträchtlichen Zuwachs dokumentiert sodann der 1900 gedruckte Katalog, dem neun Jahre später ein Katalog mit einem um die Hälfte vermehrten Umfang folgt

Dem Katalog von 1894 ist erstmalig ein „Auszug aus der Bibliotheksordnung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“ beigelegt, aus dem hervorgeht, daß

nur für Mitglieder eine Benutzung möglich ist, die dazu noch nur gegen Vorlage eines von einem Vorstandsmitglied oder einem diesem gut bekannten Gesellschaftsmitglied ausgefertigten Kautionscheines erfolgen darf, wobei der Benutzer sämtliche Kosten die vor allem durch die Entleihung von auswärts entstehen zu übernehmen hat. Ferner hat er von allen Arbeiten, für die er die Bibliothek benutzt, ein Exemplar dieser abzuliefern. Vom Vorstand wenig später mit einer Neufassung der Bibliotheksordnung beauftragt, legt Bojanowski 1895 eine solche vor, die auch umgehend Billigung findet. In 15 Paragraphen gegliedert, sieht die neue Ordnung vor, daß die Shakespeare-Bibliothek, die bis auf weiteres im Gebäude der damals Großherzoglichen Bibliothek in Weimar untergebracht ist und deren Verlegung nur die Generalversammlung beschließen darf, unter den für die gastgebende Bibliothek gültigen Bedingungen benutzt werden kann. Wenn auch grundsätzlich nur Mitglieder zur Benutzung berechtigt sind, so sind doch jetzt auch Nichtmitgliedern — gedacht ist vor allem an Lehrer und Studierende — Bucherentleihungen möglich. Diese sind auf vier Wochen beschränkt und erfolgen nach auswärts nur gegen Vorlage eines Bürgschaftsscheines. Die Einrichtung der Abgabe von Belegexemplaren ist beibehalten, eine jährliche Bestandsrevision vorgesehen.

Der Wert der Shakespeare-Bibliothek ist 1900 — die Geschenke eingeschlossen — auf rund 18 000 Mark gestiegen. Die Bibliothek, bereits durch Zuwendungen aus dem Nachlaß Reinhold Köhlers bereichert, erhält durch die ihr — in Teilung mit dem Englischen Seminar der Universität Berlin — testamentarisch vermachte Bibliothek Friedrich August Leos 1898 einen beträchtlichen Zuwachs. Aus Oechelhausers Nachlaß kommt dessen Shakespeare-Handexemplar. Aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft schenkt der Löwener Universitätsprofessor Bang eine Anzahl Erstdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts. Wenig später kommt die Sammlung der Regiebücher — darunter von 21 Shakespeare-Stücken — des Oberregisseurs Jozsa Savits herein, der, zunächst Schauspieler und Regisseur in Weimar, dann Theaterleiter in Mannheim, schließlich Oberregisseur in München, vor allem durch seine Münchener Shakespeare-Inszenierungen bekannt geworden ist. Die Benutzung unserer Bibliothek, um die Jahrhundertwende reger geworden, nimmt auch weiterhin zu. Während das Vereinsjahr 1904/05 noch 140 Entleihungen verzeichnet, ist die Zahl der Entleihungen 1909/10 auf rund 200 gestiegen. Eine weitere Steigerung setzt jedoch einen vermehrten Zugang, vor allem an neuer Shakespeare-Literatur, voraus. Nur zu bald muß sich zeigen, daß man mit der weiteren Entwicklung nur mühsam Schritt halten kann. 1900/01 muß man bereits den Voranschlag überschreiten. Nachdem Alois Brandl schon 1903 — eine Bestimmung der Benutzungsordnung in Erinnerung

bringend — zur Abgabe von Belegexemplaren von Shakespeare-Arbeiten aufgerufen und sich an die Hochschullehrer zwecks Einsendung der Shakespeare-Dissertationen gewandt hatte wiederholt er 1914 diese Bitte in seiner Festrede in der er sich beklagt daß gar mancher Bucherwunsch nicht mehr erfüllt werden kann „weil wir unsere Sammlung nicht so vollständig machen können wie es ein Mittelpunkt der Shakespeare-Forschung sein sollte! Statt 500 bis 600 Mark mußten wir wenigstens das Doppelte jedes Jahr für Bucherzuwachs ausgeben können“

1915 stirbt Paul von Bojanowski ob seiner Verdienste um Gesellschaft und Bibliothek noch ein Jahr vorher zum Ehrenmitglied ernannt Paul Ortlepp Bibliotheksrat an der Weimarer Bibliothek und langjähriger Schriftführer der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft übernimmt jetzt in Vertretung die Betreuung der Shakespeare-Bibliothek Sein Plan, die wegen der Unmöglichkeit der Beschaffung neuer Shakespeare-Literatur während des ersten Weltkrieges freigewordenen Mittel zur Schließung der Lücken zu verwenden sowie sein Vorhaben einer systematischen Umarbeitung und Neukatalogisierung der gesamten Bibliothek sie lassen sich wegen Krankheit und anderweitiger Arbeitsbeanspruchung vorerst nicht verwirklichen Das gedruckte Zugangsverzeichnis der Bibliothek, nahezu lückenlos von Jahr zu Jahr dem jeweiligen „Shakespeare-Jahrbuch“ beigelegt erscheint 1916 einmalig von Paul Ortlepp gezeichnet und diesmal durchweg Geschenke anzeigend vorerst zum letztenmal Kriegszeit und ihr folgende Inflation lassen den Zuwachs an Büchern immer geringer werden und die Haushaltsmittel dahinschmelzen

1925 erscheint dann wieder ein Zugangsverzeichnis, die Erwerbungen von 1916 bis 1925 auf 13 Druckseiten enthaltend, nunmehr von Werner Deetjen als Bibliothekar gezeichnet der, 1921 zum Präsidenten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gewählt, Bojanowskis Nachfolge in der Leitung der gastgebenden Weimarer Bibliothek der nunmehrigen Thüringischen Landesbibliothek angetreten hat Paul Ortlepps langjährige bibliothekarische Erfahrung kommt aber auch weiterhin der Shakespeare-Bibliothek zugute, deren Katalogisierungsarbeiten jetzt überwiegend von Elise von Kuedell durchgeführt werden, die, seit 1916 als wissenschaftliche Hilfsarbeiterin in der Weimarer Bibliothek tätig, in über dreißigjähriger Verbundenheit mit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft auch in anderen Funktionen Wissen und Arbeitsleistung dieser zur Verfügung stellt

Nachdem man 1926 erstmalig wieder einen Betrag zur Erweiterung der Bibliothek in den Etat eingesetzt hat, zeigt sich in den folgenden Jahren ein leichtes Ansteigen des Zuwachses, der jedoch im Jahresdurchschnitt kaum mehr als

60 Bände ausmacht und auch nach Überwindung eines durch Mitglieder-schwund und schlechte Finanzlage bedingten Rückganges der 1931/32 den Zugang auf nur 38 Bände absinken läßt, unter 100 Bänden bleibt. Aus dem Nachlaß des Königsberger Shakespeare-Forschers Alexander Schmidt (1816-87) kommen Manuskripte herein, Musikalien und Kunstblätter und Vermächtnisse aus dem Besitz von Eduard Sievers und der Dichterin Friede H. Kraze folgen. Eine der Entwicklung des Zuwachses sehr ähnliche Tendenz zeigt auch die Benutzung der Bibliothek: die 1914/15 noch rund 300 verliehene Bände verzeichnen kann 1929 auf 58 Bände heruntergegangen und erst 1935 aber auch nur auf rund 100 Bände angewachsen ist. Daß unsere Shakespeare-Bibliothek bereits seit Jahren mit dem an sich so erfreulichen Anwachsen der Shakespeare-Literatur nicht Schritt halten kann, geht besonders deutlich aus den Worten Werner Deetjens im Jahre 1936 hervor, daß einmal die Shakespeare-Literatur jetzt auf über 100 000 Bände in 35 Sprachen angewachsen ist, daß zum anderen der Zuwachs unserer Bibliothek in jenem Jahr jedoch nur 70 Bände beträgt. Immerhin können aber jetzt der Shakespeare-Bibliothek bessere Unterbringungsmöglichkeiten in der Weimarer Landesbibliothek gewährt werden.

Der hundertsten Wiederkehr der Geburtstage von Reinhold Köhler und Paul v. Bojanowski gedenkt man 1930 und 1934. Mit ehrenden Worten nennt Werner Deetjen noch einmal diese verdienstvollen Shakespeare-Bibliothekare in seiner Festrede im Rahmen der Fünfundsiebzigjahrfeier der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Jahre 1939. Bei dieser Gelegenheit würdigt er auch zusammenfassend die gegenwärtige Bedeutung der Shakespeare-Bibliothek, die er — bei einem Bestand von rund 10 000 Bänden (auf diese Zahlenangabe wird noch zurückzukommen sein) — als die größte Shakespeare-Bibliothek des Festlandes bezeichnet, auch wenn sie empfindliche Lücken aufzuweisen habe und, was den Besitz an Kostbarkeiten betreffe, hinter englischen und amerikanischen Sammlungen zurücktreten müsse — inzwischen hat ja die Folger Shakespeare Library in Washington als die heute größte Shakespeare-Bibliothek der Welt im Jahre 1932 ihre Pforten geöffnet.

Nach dem Tod von Werner Deetjen im Mai 1939 — für nahezu zwei Jahrzehnte verbindet der Verstorbene das Amt des Präsidenten mit dem des Bibliothekars — unterbleibt für die nächsten Jahre die Ernennung eines neuen Bibliothekars. Vorübergehend wird die kommissarische Leitung der Bibliothek den jeweiligen Weimarer Bibliotheksdirektoren übertragen — bis 1945 Robert Hohlbaum, dann für wenige Monate Paul Ortlepp, schließlich Maximilian von

Philipsborn und Bruno Kaensche Die bibliothekarische Betreuung der Shakespeare-Sammlung erfolgt jedoch zunächst auch weiterhin durch Paul Ortlepp den inzwischen durch staatliche Maßnahme aus dem aktiven Bibliotheksdienst Gewiesenen in Zusammenwirken mit Elise von Keudell Wie im öffentlichen Wirken der Gesellschaft selbst so tritt auch in der Shakespeare-Bibliothek während der Kriegsjahre eine Stagnation ein, die den Zuwachs auf ein Geringstmaß zurückgehen läßt Hinzu kommt daß Paul Ortlepp kurze Zeit nach seiner Rehabilitierung, die ihn in die Spitze der Weimarer Bibliothek treten läßt bereits im Sommer 1945 stirbt

Dem Zustand der Verwaisung ein Ende zu machen einen neuen Bibliothekar zu wahlen und nunmehr Katalogisierungsarbeiten mit dem Ziel der Schaffung eines gedruckten Kataloges nach dem neuesten Stand in Angriff zu nehmen, das alles findet in zunehmend geäußerten Wünschen der folgenden Jahre seinen Niederschlag die sich besonders 1949 in Bochum gelegentlich einer Vorstandssitzung verdichten So wird schließlich Bruno Kaensche, seit 1948 an der Spitze der Weimarer Landesbibliothek stehend 1950 zum Bibliothekar gewählt 1951 erscheint ein neuer Katalog der Shakespeare Bibliothek mit über 350 Druckseiten der bisher weitaus umfangreichste dessen Brauchbarkeit durch das Fehlen eines an sich sehr wünschenswerten Registers und notwendige Berichtigungen kaum geschmälert wird Die für die Herausgabe erforderlichen Katalogarbeiten werden überwiegend noch von Elise von Keudell ausgeführt die bis ins höchste Alter um die Shakespeare-Bibliothek bemüht und ihr das Interesse zuwendend 1952 stirbt Nach vorangehender Übernahme der anfallenden bibliothekarischen Arbeiten wird der Verfasser dieses Berichts, der 1949 in die Thüringische Landesbibliothek eingetreten ist, nach dem im Jahre 1953 erfolgten Ausscheiden Bruno Kaenschens aus dem Bibliotheksdienst 1954 zum Bibliothekar der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gewählt

Die dem Bibliothekar gegenwärtig gestellten Aufgaben bestehen einmal in einer systematischen Bestandsergänzung die vornehmlich die Shakespeare-Literatur ab 1939 erfassen soll — hier sind viele Lücken vorhanden — zum anderen in der laufenden Erfassung der wesentlichen Neuerscheinungen aller Kulturkreise, schließlich in einer besseren Bestanderschließung und damit Erleichterung der Benutzung Eine im Hinblick auf die schwankenden Angaben über den Umfang der Bibliothek — man nennt in schneller Folge 9 000, 10 000, ja sogar 12 000 Bände — notwendig gewordene Erhebung ergibt am 31. 3. 1955 einen Bestand von 6 206 Bänden, die, mit Vorsicht geschätzt, einen Wert von rund 40 000 Mark darstellen Vor allem durch die Ereignisse des Jahres 1945 eingetretene Verluste sind unerheblich In der angegebenen Gesamtzahl sind

bereits 76 Bände enthalten, die als Neuzugang 1954/55 mit DM 529 09 zu Buche stehen. Wenn sich diese Zugangszahlen auch noch in dem üblichen Rahmen halten, so ist doch bereits für 1955/56 mit einer Steigerung des Zuganges um das Drei- bis Vierfache zu rechnen — eine Tatsache, die bei auch weiterhin im gleichen Maß sich fortsetzender gedeihlicher Entwicklung die im Jahre 1964 dann hundertjährige Deutsche Shakespeare-Gesellschaft schließlich doch berechtigen konnte, eine Bibliothek von 9 000 bis 10 000 Bänden ihr eigen zu nennen.

Die Benutzung, verglichen mit der früherer Jahre und mit 456 — davon 91 im auswärtigen Leihverkehr — im Jahre 1954/55 verliehenen Bänden durchaus als rege zu bezeichnen, erfährt eine wesentliche Förderung einmal durch die Wiederaufnahme der sachlichen Erschließung der Neuzugänge an Hand eines Sachkataloges in Schlagwortform, der sich in zunehmendem Maße auch als ein Hilfsmittel der Auskunfterteilung erweist, zum anderen durch gedruckte Neuerwerbungslisten. Erstmals im März 1955 und selbständig erschienen, setzen diese Listen die Zugangsverzeichnisse des „Shakespeare-Jahrbuches“ fort, die nach dem Berichtsjahr 1932/33 nicht mehr veröffentlicht worden sind. Jeden zweiten Monat herauskommend, gelangen sie kostenlos zur Verteilung an Mitglieder und sonstige wissenschaftlich Interessierte und auf dem einschlägigen Gebiet Arbeitende, die die Shakespeare-Bibliothek über die ihnen nächst erreichbare öffentliche Bibliothek im Rahmen des gesamtdeutschen Leihverkehrs benutzen können.

# REGISTER

## A

Aasen I 246 248 f  
Adams, J C 350 f  
Alexander, P 374 ff 390 f  
Altick R D 345  
Angeli, D 227 f  
Arbman S 239, 241  
Armstrong A 332, 356

## B

Bärmann N 136 f  
Bandello 378  
Barnet, S 344  
Baudissin 40 43 50 f, 53  
61 64 66 f 110 164 f  
168 170 173 176 301  
303 ff 321, 324  
Behr, F 124 ff  
Benda J W O 40, 103  
105 ff 135  
Bergstrand A 239 241  
Bernays M 53  
Bjurbäck 235, 239  
Blomberg L 238 241 ff  
Boas, G 439  
Bodenstedt, F 47 49 51 f  
57 ff 86 137 f  
Bodmer 21, 129, 257  
Bödtker A 245 f 248, 253  
Böttger, A 135 f, 142 f 145  
v Bojanowski, P 334  
Bonjour A 345  
Bonnard G A 268 ff, 337  
v Borch W K 21 ff  
Borinski L 423 433 ff  
Bormann, F 60  
Bowers F 328 361 f 364,  
385, 390 432  
Bradbrook M C 350, 356  
366 f  
Braddy, H 336  
Bradley, 46 374  
Brandl 33, 62, 64 83  
Brinkmann K 440 ff  
Brock-Sulzer, E 207 ff, 306  
Brown Ivor 365

Brown J R 366 397 431  
Bruckner F 79  
Brunner K 63 427 ff  
Bryant J A 341  
Bürger 33 100 ff 110 157  
Bullett G 363  
Burchardt C 245 253

## C

Campbell L 376 395  
Candidus I 128 ff  
Carcano G 226 f  
Carlisle C J 353  
Czarnin L 353  
Celanza G 230  
Chambers E K 388 390  
392 f 401  
Charlton H B 361 396  
Chaucer 268 377 396  
Clemen W 338 399, 422,  
435 ff  
Clunes A 356  
Collison Morley L 222 227  
Conrad H 64, 66 f  
Craig G 287  
Crak T W 343  
Crocker I G 344

## D

Dahlgren F A 237 f 240  
Dale J 251 f  
van Dam 434  
Danks K B 340 349  
Davril, R 197 ff  
Deetjen W 536  
Dekker, Th 361 ff 367  
Delius N 41 46 f 49  
De Stefani 230  
Devrient E 75  
Dingelstedt Fr 19 f, 40  
42, 46 f, 49 ff 55  
Donner H W 233 237  
Doran, M 392  
Dorsch T S 356, 397 f  
Downer, A S 334  
Draper J W 341

Ducis J F 198 f 206, 222  
Duthie G I 385 ff 390  
395  
Duval 202 204 f

## E

Ebstein L 100  
Edkhoff I 244 ff  
Eggen F 246 f 250 f  
Elliot, F S 228 357 364  
Ellis Larmor U 448  
Elze K 48 50  
Enright D J 349 f  
Erriante V 228 ff  
Esch A 422  
Eschenburg J J 19 22 31 f,  
100 f 103 ff 131, 257,  
262 f

## F

Farrell R 151 ff  
Federn Kohlhaas E 88  
Fergusson I 513  
Feuillerat A 352  
Fischer A 135 f  
Fischer R 79  
Fitter R 44 70 ff 80 83  
88 101 ff 105 ff 110 ff  
141 ff, 145 184 ff 258 f,  
261 ff 301 303 f 324  
407 ff 423 f  
Florence Y 205  
Fluchere H 199 f  
Fonkes R A 331 344  
Foersom P 237 247 f  
Ford, B 354 f  
Fricker R 327 ff  
Friedlander M J 227  
Fulda I 83

## G

Garborg A 246 249 f  
Gauger H 413  
Geijer I G 232 ff 237 239  
Gelbcke I A 47 58  
George, St 64 f 82 ff 88  
110, 198 146 ff  
Gerstenberg 22 28 f



- Gheorghiu M 424 ff  
 Gide Andre 203 ff 207 ff  
 Gildemeister O 48, 50  
 58 ff 63 102  
 Goethe 19 f 26 31 33 35  
 38 ff 89 157 161 f 171  
 173  
 Gottsched 21 26  
 Greenfield Ih N 340 349  
 Greer C A 336 341  
 Greg W W 38 ff, 429  
 Griffith F G 378  
 Gundolf F 26 30 f 35 f  
 43 f 64 ff 70 f, 86 ff  
 94 99 101 ff 105 ff  
 110 ff 136 135 ff 142 ff  
 145  
**H**  
 Hagberg C A 236 ff 240  
 248  
 Hallstrom P 238 241  
 Harrison J I 317  
 Hart A 392  
 Hauser, K 83  
 Hauge, N 214 253  
 Hauptmann Gerh 79  
 Hauser O 82  
 Heuer H 356 ff 417 ff  
 Heun H G 450 ff  
 Herder 22 29 ff 33 f, 157  
 166 303  
 Hertzberg, W 48 53 56  
 Herwegh, G 47 ff  
 Heyse P 47 49  
 Hilpert H 299, 301 f,  
 318 ff 322, 325 f  
 Hilty H R 255 ff  
 Hinmann Ch 329 432  
 Hoffmann Calvin 399 ff  
 Hoffmann Friedr 146 ff  
 Hollmann R 316 ff  
 Honigsmann L A J 327 f  
 390  
 Hosley, R 531  
 Hotson, L 402 424  
 Huch F 82, 156  
 Hubner H 83  
 Hugo V 203  
 Hunter G K 310  
**I**  
 Isaacs J 424  
 Isham G 349  
**J**  
 Jaeger W 375  
 Johnston G B 364  
 Jonson Ben 364 367, 387,  
 402  
 Jordan W 47, 50 57 ff 86  
 Jorgensen P A 352  
 Josten W 70 ff, 80 88  
 168 ff 303  
**K**  
 Kachler G K 90 ff 309  
 312  
 Kaetsche B 538  
 Kaufmann 19 40 42 54  
 Kaufmann H A 336  
 Keller W 62 81 84  
 Kernan A B 338  
 v Keudell E 536  
 Kindervater J W 464 ff  
 Kirschbaum L 427 ff  
 Kleinstück J 353 f  
 Knight W 364 f 381 ff  
 Knights I C 358 415  
 Knorr F 424  
 Koch M 54  
 v Koch F 239 242 f  
 Kocher Paul H 315  
 Köhler R 532  
 Kokeritz, H 393  
 Korninger S 19 ff 424  
 Koszul A 552 f 362 f  
 Kraus K 83 99 102 ff  
 Künstler E 291 ff  
 Kurella A 159 f 167  
 kurz H 17 49  
**L**  
 Lachmann K 102 ff 106 f  
 156  
 L'aplace 197 f  
 Laroche B 201 205  
 Larsen G 246 253  
 Lassen H 244 253  
 Law R A 351 423  
 Leach C 317 f  
 Lehmann J 244  
 Leisi E 423  
 Lembcke 247 249, 253  
 Leoni, M 223  
 Leppla, J 157 f  
 Lessing 24 26 31 96 ff  
 157 162 375  
 Le Tourneur 199 f 222 f  
 Lever J W 379  
 Levin H 359 f  
 Lewis, C S 406  
 Leyris 203  
 Linder H R 91 ff  
 Lindgren A 238, 241  
 Loiseau 205  
 Ludcke H 110 ff  
 Lunblad S 235 239  
 Lythe S G E 316  
**M**  
 MacLure M 353  
 Madshus O 246 250  
 Marlowe Chr 359 ff 399 ff  
 457  
 Masson S 338  
 v Mauntz A 57 59  
 McKerrow 386 389  
 Merchant W M 280 ff  
 Michel F 202  
 Michael G R 222  
 Miles B 334  
 Mohr N 232 ff 241  
 Muller Schwabe G 123  
 Muir K 184 326 340 358  
 Murry J M 361 f  
 Mutschmann H 373  
**N**  
 Nagler A M 333 f  
 Nathan N 337  
 Neidhardt, A 58 ff  
 Niemder K A 210  
 Niccolini G 223 f 227  
 Nowotny W 346 f  
 Nyblom C R 235 241  
**O**  
 Oechelhäuser W 17 f,  
 53 ff 64  
 Osterling 233, 237

- Olden H 78 f  
 Oppel, H 423  
 Ortlepp, E 40 136 325  
 Ortlepp P 536 538  
 Osterberg 247 219 253
- P**  
 Parker, M D H 371 ff  
 Partridge, A C 351  
 Perry, Th A 339  
 Petersen L 335  
 Pfeume H 417 532 ff  
 Pollard 386 ff 427 f  
 Pope A 99 104  
 Potts A F 337  
 Praz M 220 ff, 352  
 Presson R K 376 f  
 Prouty Ch T 391 ff  
 Purdie F 96 ff
- Q**  
 Quinlan M J 346
- R**  
 Rang I Chr 353 f  
 Rapp, M 40, 69 136 f  
 Rees, J 335  
 Regis 155 f  
 Reinhardt M 80  
 Reiss-Andersen 245 f, 253 f  
 Ribner, I 355  
 Ridley M R 184  
 Robertson 402  
 Robinson T 83 86  
 Roller, E 128 ff  
 Rolli P 220  
 Rosén, G 232 f 239, 241  
 Rosenberg M 332, 348  
 Rosier, L 349  
 Rossi, A 231  
 Rothe, H 68 ff 78, 80 ff  
 88, 90 ff 141 301 f  
 303 ff, 315 317 ff, 321  
 Rowse A L 357 f  
 Ruppel, h H 7 ff, 318 ff  
 Rusconi, C 224 f  
 Ruud, M B 248, 250 f  
 Rylands, G 334  
 Rytter, H 247 f, 251 f
- S**  
 Saenger E 83  
 Salter K W 337  
 Sandström H 240  
 Sanvic R 361  
 Saunders J W 350  
 Savits J 54 56  
 Schadewaldt W 160  
 Schilla H 299 305  
 Schiller R 72 75 80 82  
 88 157 ff 301 f  
 Schanzler E 336 340 350  
 Schutz G 235 239 f  
 Schuller 19 f 26 33 35 ff  
 40 42 55 104 106 ff  
 157 233 f 258 f 303  
 Schlegel A W 19 f 33 ff  
 45 48 ff 103 131 ff  
 155 f 138 ff 142 ff 145  
 157 ff 164 165 ff 175  
 212 254 237 260 f 263  
 301 303 f 323 f 409 ff  
 Schlegel Joh H 21 ff  
 Schmidt A 48 50 52 f  
 Schmitt Saladin 81 566  
 Schoven R 215 f 255  
 Schoff F G 349  
 Schoop G 305 ff  
 Schroder F I 19 51 f  
 Schroder R A 71 f 76 f  
 80 88 140 f 414 418 ff  
 Schücking L I 62 f 167  
 398 430, 436  
 Schumacher I 97, 100  
 Schwarz H 70 76, 78 80  
 88, 175 ff, 305 321  
 Seeger, I 47 49 ff  
 Sehr E Th 374, 423  
 435 ff  
 Sellner, G 303 f, 323 f  
 326  
 Sells, A I 377 f  
 Shakespeare  
*All's Well That Ends*  
*Well* 55, 181 ff, 304 317  
 347 f, 382  
*Antony and Cleopatra*  
 56, 184 ff, 207 210 f  
 215 218 236 299 ff, 325  
 330 338 350 371  
*As You Like It* 190 283,  
 304 309 f, 320 404  
*Comedy of Errors*  
 179 ff 305 318 343  
*Coriolanus* 222 232 f,  
 252 330 349 f 386  
*Cymbeline* 79 350 368  
*Hamlet* 32 f 79 97 f,  
 169 ff 189 ff, 197 ff  
 201 ff 207 209 211 ff,  
 220 ff 229 233 ff, 237 ff  
 254 287 302 f 305 312  
 315 321 f 332 341  
 344 ff 370 372 374 ff,  
 386 390 407  
*Henry IV* 192 f 223  
 256 f 260 f 299, 301  
 401 415 421 422 336  
 440 ff 533 f 374 414  
 432  
*Henry I* 56 312 f,  
 354  
*Henry VI* 335 358 354  
 362 372 390 ff  
*Henry VIII* 236 330  
 365  
*Julius Caesar* 190 f  
 220 f 223 232 235 257  
 312, 336 344 372 397 ff  
 407  
*King John* 50, 350 390  
*King Lear* 10 f, 55 f,  
 66 97 161 164 166,  
 159 210 223 226 229  
 235 283 f, 286 301 f  
 337 349 365 369 ff  
 373 423, 435, 431  
*Love's Labour's Lost*  
 176 ff 226 304 317  
*Macbeth* 10 ff 35 ff 41  
 65 96 ff 110 ff, 161  
 165 f 184 222 ff 227 ff  
 232 f, 239, 250 256 ff  
 284 303 312 f 324, 337,  
 348 f 368 ff, 373 390  
 407  
*Measure for Measure*  
 55 78, 92, 225 304 f,  
 321 347 368 372 f, 424

- Merchant of Venice* 235  
 287 304 322 340 372  
 378 397 407 ff 414 ff  
*Merry Wives of Windsor* 16 f 49 305 320  
 340 ff 404 f  
*Midsummer-Nights*  
*Dream* 33 76 ff 97,  
 125 ff 230 239 250 f,  
 268 ff 304 308 f, 315  
 322 f, 328 f 340, 407  
 410  
*Much Ado about Nothing*  
 56 304 314 318 343  
*Othello* 9 ff, 13 ff 184  
 191 194 ff 221 f 238  
 303 307 315 324 329  
 348 370  
*Pericles* 238 330 368  
 388 401  
*Phoenix and Turtle*  
 381 ff, 384  
*Rape of Lucrece* 45, 9  
 86 f 238 377  
*Richard II* 46, 223, 236  
 314 341 354  
*Richard III* 15 170 221  
 255 282 299 303 338 f  
 386 394 f 440 ff  
*Romeo and Juliet* 38 f  
 90 f 193 f 217 221 f  
 237 f, 250, 252 f 261 ff  
 303 324, 330 f 335 f  
 340 352, 395 f, 407 432  
 449  
*Sonnets* 45 57 ff, 82 ff  
 146 ff 224 230 f 235 f  
 338 378 ff  
*Taming of the Shrew*  
 189 269 304 308 312  
 314, 318 329 339 f 377  
 385  
*Tempest* 11 18 97, 200  
 304, 316 321 f, 368 f  
 371, 373 382, 423  
*Timon of Athens* 56 78  
 284, 337 382  
*Titus Andronicus* 25,  
 372  
*Troilus and Cressida* 79,  
 225 f 256, 305 315 323,  
 337, 346 f 372, 376 f, 382,  
 405 418 ff  
*Twelfth Night* 97 189  
 254 303 f 307 f 313  
 316 f 319 336 344 372  
*Two Gentlemen of Verona* 305 311, 317, 359  
 352, 372  
*Venus and Adonis* 47,  
 59 86 238 377  
*Winter's Tale* 286  
 291 ff, 303 322 368  
 Sidney Sir Ph 363 377  
 379 ff  
 Simpson P 433 ff  
 Simcock K 40 ff, 47 49 f  
 52 58 f, 138  
*Sir Thomas More* 388 f  
 Sisson Ch J 333 361 ff  
 Smith W D 342  
 Soellner, R 335 f  
 Speaight R 280, 369 ff  
 Spencer, T 329  
 Spenser 377 379 f  
 Spick 63  
 Sprague A C 281 334  
 Spurgeon C 398 f, 406  
 Stahl E L 81 306  
 Stamm R 423  
 Stoll E E 342  
 Stricker K 45 ff  
 Stroedel W 299 ff, 319 f  
 334 414 ff  
 Supervielle, J 206, 217  
 Surrey 379  
 Sween A 246 253  
**T**  
 Tiube F 238 243  
 Thiel R 59 f  
 Thomaner J H 234 ff  
 240  
 Thurmann E 464 ff  
 Tick Dor 21 40 ff 72  
 110, 165 258 f, 301 324  
 Tiedke Ludw 19 40 ff 48  
 101, 103 168 170 173, v  
 212, 237, 303  
 Tillyard E M W 354 f,  
 363 372, 395  
 Traversi, D 358 367 ff  
**U**  
 Ulrich H 48 52 f  
 Ungaretti, G 224 231  
**V**  
 Valentini, D 220 f  
 Verdi 7 ff  
 Verri, A 221  
 Viehoff H 47 49  
 Vischer F Th 40, 64 f  
 Voltaire 199  
 Voss 19 40 f 54 134 f  
 166  
**W**  
 Waggoner G R 353  
 Wagner H L 99 101  
 105 ff  
 Waldron J 346  
 Walker A 385 f, 389 390  
 432 448  
 Weber, C A 143  
 Wendel F 301  
 Wentersdorf K 339 361  
 373  
 Westerstrand P 240  
 Wichand 19 22 26 ff  
 51 ff 96 ff 102 104 f,  
 107 109 129 ff, 157, 257  
 262  
 Wilbrandt A 47 49 f 52  
 Wildenvey H 245, 253 f  
 Willcock, G D 351  
 Wilson F P 391 406  
 Wilson H S 350  
 Wilson J D 62 226  
 280 f 283 329 334 342  
 373 385, 389 f 394 f  
 405 418  
 Wittlinger K 92 94, 439  
 Wolff G 82 f 85  
 Wolff M J 63 83  
 Wyatt 379 f  
**Z**  
 Zeynck Ih 11 70, 76 f,  
 107 ff

VORANZIGE  
FÜR DIE BEZIEHER DES SHAKESPEARE-JAHRBUCHS

Der für 1957 in Betracht gezogene 93. Band soll vornehmlich das Thema betreffen „Shakespeare und das lebendige Theater“. Wandlungen der Theaterschau in der Shakespeare-Kritik sollen hierbei ebenso berücksichtigt werden wie die mannigfachen und fruchtbaren Wechselbeziehungen zwischen Shakespeare-Wissenschaft und Theaterpraxis.

Wir möchten nicht nur die Anzlisten um Mitarbeit durch geeignete Beiträge in der Ausgestaltung des Jahrbuchs bitten, sondern geben der Hoffnung und Erwartung Raum, daß aus den übrigen Kreisen der Shakespeare-Freunde insonderheit denen des Theaters und der Kritik dem Jahrbuch willkommene Mithilfe erwächst.

Da die Bände nach Möglichkeit zu den Gedenkfeiern und Jahresversammlungen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vorliegen sollen, können Beiträge jeweils nicht später als bis zum 1. Oktober eingereicht werden. Die Länge der Beiträge soll hinfort 10 bis 12 Druckseiten nicht übersteigen.

*Prof. Dr. Hermann Heuer*  
*Freiburg*

*Prof. Dr. Wolfgang Glemm*  
*München*

*Prof. Dr. Rudolf Stamm*  
*St. Gallen*